BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Ejzenstein: *Il montaggio del sonoro. Origini* - Bachmann: *Può salvarsi il cinema greco?* - Pietrangeli : *Ritratti cinematografici della donna italiana* - Quargnolo: *Storia del doppiato in Italia.*

Note, recensioni e rubriche di: *AUTERA, CHITI, COMUZIO, DRAGOSEI, PAOLELLA, RANIERI.*

SONO ALLEGATI GLI INDICI DEL 1966

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVIII - NUMERO 5 - MAGGIO 1967

Sommario

Il XVI corso di filmologia all'Università di Roma: il comico . . . pag. I
Notizie varie . . . . » II
Vita del C.S.C. . . . . » II
Questo numero . . . . » II
I premi di qualità ai cortometraggi italiani . . . . » III

SAGGI E COLLOQUI

S.M. EJZENSTEIN: *Il montaggio del film sonoro. Origini.* . . . » 1
GIDEON BACHMANN: *Può il cinema greco essere salvato? (Esempio di una cinematografia a una svolta)* . . . . » 16
ANTONIO PIETRANGELI (colloquio con): *Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi* . . . . » 35
Bio-filmografia di Antonio Pietrangeli, a cura di E.G. Laura

NOTE

MARIO QUARGNOLO: *Pionieri e esperienze del doppiato italiano* . » 66
ROBERTO PAOLELLA: *Un film di Luis Buñuel: « L'angel exterminador »* . . . . » 79

I FILM

THE TAMING OF THE SHREW (*La bisbetica domata*) di M. Verdone » 83
ROMEO AND JULIET (*Giulietta e Romeo*) e LA BELLA ADDORMENTATA di Ermanno Comuzio . . . . » 84
NON STUZZICATE LA ZANZARA di Ermanno Comuzio . . . . . » 86
GRAND PRIX (*Grand Prix*) di Leonardo Autera . . . . . . » 88
THE REWARD (*La taglia*) e A COEUR JOIE (*Io, l'amore*) di Leonardo Autera . . . . » 90
THE WRONG BOX (*La cassa sbagliata*) di Tino Ranieri . . . . » 92

TELEVISIONE

ITALO DRAGOSEI: *A Hollywood fra cinema e tv la guerra è finita* » 97
Film usciti a Roma dal I-III al 30-IV-1967, a cura di Roberto Chiti . . . . » (21)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVII - n. 5

maggio 1967

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urb.).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, tel. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione n. 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia Visigalli-Pasetti arti grafiche - Roma - Distribuzione esclusiva: Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.

Il XVI corso di filmologia all'Università di Roma: il comico

Per la sedicesima volta si tiene, a chiusura dell'anno accademico 1966-67, il corso di filmologia nella Facoltà di Magistero dell'Università di Roma, organizzato, con le caratteristiche del corso libero, dall'Istituto di Pedagogia dell'Università stessa in collaborazione col Centro Sperimentale di Cinematografia.

Il corso di quest'anno riveste un particolare interesse perché è impostato su un tema ancora troppo trascurato dagli studi a livello scientifico, « il comico nel cinema ».

Ecco il dettaglio delle lezioni con l'indicazione dei rispettivi docenti:

PRIMA LEZIONE (23 maggio): *Prolusione* (prof. Luigi Volpicelli);

SECONDA LEZIONE (26 maggio): *Dall'*Arroseur arrosé *al comico popolaresco* (prof. Mario Verdone);

TERZA LEZIONE (30 maggio): *Il comico come azione* (prof. Ernesto G. Laura);

QUARTA LEZIONE (6 giugno): *Il cinema comico e la satira dell'uomo comune* (prof. Pio Baldelli);

QUINTA LEZIONE (9 giugno): *Psicologia del comico* (*da Bergson a Chaplin*) (prof. Enrico Fulchignoni);

SESTA LEZIONE (13 giugno): *Quando il comico è poesia* (prof. Federico Doglio);

SETTIMA LEZIONE (16 giugno): *Il comico e la psicologia del ragazzo* (prof. Evelina Tarroni);

OTTAVA LEZIONE (20 giugno): *Il ruolo del comico nella evoluzione del linguaggio filmico* (prof. Renato May).

Il corso è, come nel passato, coordinato dal prof. Renato May.

L'ormai tradizionale corso di filmologia conferma la sensibilità dell'Istituto di Pedagogia dell'Università di Roma per i problemi del cinema, anche in direzione di temi come quello di quest'anno al di fuori di quelli tradizionali. Frattanto, prosegue l'inserimento sempre più notevole del cinema nell'insegnamento universitario e da più di un ateneo — da Pisa, da Cagliari, da Palermo, da Padova, per citare solo alcune sedi — escono laureati in lettere o in magistero con tesi in materia cinematografica. Tuttavia non è stato ancora reso organico l'insegnamento con cattedre messe a concorso e si prosegue con gli incarichi. Va peraltro rilevato che l'esame di libera docenza è divenuto un'istituzione regolare, creando le premesse per le future cattedre stabili. Quest'anno hanno conseguito la libera docenza in storia e critica del film Edoardo Bruno, Alfonso Canziani e Roberto Paolella. Cogliamo l'occasione di congratularci in particolare col nostro collaboratore Paolella, che ha conseguito il giusto riconoscimento per la sua colta e seria opera di storico del cinema.

Notizie varie

LILIANA CAVANI VINCE A VALLADOLID — L'italiana Liliana Cavani, ex-allieva del C.S.C., ha vinto il « Labaro de oro » (primo premio assoluto per i valori religiosi) alla Settimana Internazionale del Cinema Religioso e dei Valori Umani di Valladolid, con *Francesco di Assisi*. La « Spiga de oro » (primo premio assoluto per i valori umani) è invece andato al giapponese Akira Kurosawa per *Akahige*. Il premio « Ciudad de Valladolid » è stato inoltre attribuito « ex-aequo » al francese Robert Bresson per *Au hazard, Balthazar* e all'italiano Florestano Vancini per *Le stagioni del nostro amore*. Altri premi sono andati a *Georgy Girl* (Georgy, svegliati) di Silvio Narizzano (Gran Bretagna), a *Persona* di Ingmar Bergman (Svezia) e a *La busca* di Angelino Fons (Spagna). Fra i cortometraggi è stato premiato *Calanda*, diretto dal figlio di Buñuel.

CO-PRODUZIONI DELL'ITALIA CON L'EST EUROPEO — L'industria cinematografica italiana sta sviluppando una politica di accordi di co-produzione con l'intera area dell'Est europeo. Dopo la firma dell'accordo con l'URSS, sono in corso le ultime trattative per varare analoghe intese con la Polonia, la Bulgaria e la Romania, mentre è ormai in atto l'intesa con la Cecoslovacchia.

ABOLITO IL DOPPIAGGIO NEL MESSICO — Il doppiaggio dei film stranieri in lingua spagnola è stato vietato nel Messico su richiesta di molte categorie professionali che si vedevano danneggiate dalla concorrenza d'oltreconfine. Il provvedimento colpisce soprattutto i telefilm, perché i film sugli schermi normali vengono di solito proiettati in lingua originale con didascalie.

Vita del C.S.C.

JAN KADAR SI INCONTRA CON GLI ALLIEVI — Di passaggio a Roma, il regista cecoslovacco Jan Kadar ha accolto l'invito di presentare agli allievi del Centro Sperimentale il film (da lui diretto in collaborazione con Eldar Klos) *Obchod na korže* (Il negozio al Corso), premio « Oscar » 1966 per il miglior film straniero (il primo « Oscar » che l'Academy abbia assegnato ad un film dell'Europa orientale). Dopo la proiezione, ha avuto luogo un lungo dibattito tra il regista, i docenti e gli allievi, durante il quale Kadar ha fra l'altro illustrato le ragioni di ordine estetico e culturale che gli hanno suggerito la particolare forma di realizzazione prescelta. « Intendevo raccontare », ha detto, « una storia profondamente tragica in tono di commedia perché il mondo capisse che certe malattie, quali il fascismo e le leggi razziali, nascono per la viltà di tutti ». Parlando poi della sua collaborazione con Klos, che dura ormai da quindici anni e che durerà per l'avvenire, Kadar ha messo in luce l'utilità di essa data la completa diversità di Klos da lui per età, per formazione, per esperienze vissute. Di Kadar e Klos, dopo il successo di *Obchod na korže*,

Questo numero

Ogni fascicolo di « Bianco e Nero » continua un discorso culturale che, nei modi propri di una rivista aperta al più libero colloquio fra collaboratori di varie tendenze e opinioni, porta però avanti dei temi e dei motivi che riteniamo utili allo sviluppo della conoscenza storica, teorica e critica del cinema. Perciò non ci sembra vano far precedere ogni numero da una presentazione, che dia ragione del contenuto del fascicolo, ricollegandolo alla continuità della rivista.

Il fascicolo precedente, prendendo spunto da un programma televisivo di divulgazione sui rapporti fra musica e film, ha riaperto la discussione teorica sulla funzione della colonna sonora. Proprio per non isolarlo ma stimolare ad un approfondimento, apriamo questo numero con un saggio di Ejzenštein sulle origini del montaggio nel film sonoro che è da poco apparso a Mosca nell'edizione delle opere del regista in cinque volumi. Sul piano critico-informativo si pone invece l'articolo del nostro collaboratore statunitense Gideon Bachmann che dal cinema greco inizia per noi una ricognizione fra le cinematografie minori di Paesi geograficamente vicini all'Italia. Particolarmente interessa questo panorama nel momento in cui l'opinione pubblica è stata scossa dai rivolgimenti civili in

Grecia. Nella tradizione dei colloqui con i registi italiani, spesso ripresi anche da riviste straniere, si colloca l'incontro con Antonio Pietrangeli, che proviene dalle file di « Bianco e Nero » e che prende le mosse dal suo più recente film (non contando l'episodio de Le fate) *per individuare una costante nell'intera sua opera: la definizione della donna italiana in questi anni di trapasso a nuovi costumi della nostra società.*

Nella parte dedicata alle note e riservata per abitudine ad argomenti particolari o minori, Roberto Paolella, ricollegandosi alle analisi dei film alla moviola iniziate sulle nostre pagine da Fernaldo Di Giammatteo, analizza un film di Buñuel mai giunto sugli schermi regolari italiani, L'angel exterminador, *mentre Mario Quargnolo, con la precisione e l'amore al cinema che lo distinguono, traccia per la prima volta un panorama del doppiaggio in Italia, rifacendosi alle origini e giungendo fino ad oggi. Abbiamo infine dedicato la rubrica televisiva ad un articolo di Italo Dragosei sui rapporti di collaborazione che si sono istaurati in America fra il cinema di Hollywood e la televisione, un tema che ci sembrava opportuno proporre in vista delle discussioni e delle incomprensioni ancora esistenti in Italia.*

è stato doppiato in italiano anche il successivo *La battaglia di Engelchen.*

Il direttore del Centro nella giuria di Mosca — Per la seconda volta consecutiva il dott. Leonardo Fioravanti, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, è stato chiamato dal Festival di Mosca a rappresentare l'Italia nella giuria internazionale.

I premi di qualità ai cortometraggi italiani

Con molto ritardo la apposita commissione ministeriale ha attribuito i premi di qualità ai cortometraggi prodotti nel secondo trimestre del 1965. Per ora, intanto, non sono stati ancora effettuati i pagamenti dei premi attribuiti per il trimestre precedente. Ecco l'elenco dei nuovi premiati, il secondo gruppo da quando è entrata in vigore la legge sul cinema:

Due premi da 10.000.000 di lire: 1) *La chirurgia stereotassica* (prod. L.R.C.); 2) *Musa* (prod. Corona Cinematografica);

Otto premi da 7.000.000 di lire: 1) *Deserto di uomini* (prod. Unitelefilm); 2) *Mezzo sogno e mezzo* (prod. Corona Cin.); 3) *Quel silenzio che è intorno* di Antonio De Gregorio (prod. Corona Cin.); 4) *La scienza della ricerca del passato* (prod. Nexus film); 5) *Invasione* di Camillo Bazzoni (Roby film - v. giudizio di T. Ranieri a pag. 92 del n. 10-11, ottobre-novembre 1965 [Festival della fantascienza di Trieste]); 6) *Living and Glorious* di Alfredo Leonardi (prod. Nasso - v. giudizio di C. Bertieri a pag. 56 del n. 10-11, ott.-nov. 1965 [Mostra del Documentario di Venezia]); 7) *Amore* (prod. L.R.C); 8) *La tragedia di Michelangelo* (prod. Romor film);

Ventitre premi da 5 milioni e 500 mila lire: 1) *Piedigrotta* (prod. Trapani); 2) *Tempo presente* (prod. Corona Cin.); 3) *L'uomo del sacco* (prod. Tatia); 4) *Dante nei suoi personaggi* (prod. Corona Cin.); 5) *Magia del video* (prod. Corona Cin.); 6) *Festa nella Bassa* (prod. L.R.C.); 7) *Sedici anni dopo Melissa* (prod. L.R.C.); 8) *Il taigeto* (prod. L.R.C.); 9) *Lavagna di cemento* (prod. Garetti); 10) *Maschere* (prod. Corona Cin.); 11) *Noi e la città* (prod. Corona Cin.); 12) *Il Messia* (prod. Nexus film); 13) *Alta giungla* (prod. Patara); 14) *Brasiliani neri* (prod. Patara); 15) *Immagini dell'India n. 1 - Incontri lungo le strade* (prod. Patara); 16) *Gli animali* (prod. Roby film); 17) *I cavalli del cinema* (prod. Nexus film); 18) *Viaggio in Lucania* (prod. Nexus film) 19) *Paura* (prod. Fabbri e Zoi); 20) *L'arsenico lascia traccia?* (prod. Nasso); 21) *La condizione operaia* (prod. L.R.C.); 22) *Rapporto sulla gioventù* (prod. L.R.C.); 23) *La panchina* di Libero Bizzarri (prod. dell'autore).

Il montaggio del film sonoro. Origini

di S. M. EJZENŠTEIN

Nel secondo volume dell'edizione russa delle « Opere scelte » di S. Ejzenštejn, a cura di S. I. Jutkevič, è stato pubblicato per la prima volta uno scritto incompiuto del 1937 sul montaggio. Ad esso appartiene il brano che sottoponiamo all'attenzione del lettore.

Il montaggio ha due funzioni inseparabili: quella di raccontare e quella di dare la generalizzazione ritmica della narrazione. Ne ho parlato dettagliatamente nella mia conferenza alla Sorbona nel febbraio del 1930.

In base al principio di questa doppia funzione, nei miei programmi didattici per l'Istituto di Cinematografia e negli articoli precedenti i tipi di montaggio sono stati classificati secondo due « colonne », di cui una considera le varietà dell'elemento narrativo (figurativo) del montaggio e l'altra le varietà delle fasi per cui può passare la funzione generalizzatrice del montaggio, intendendo le variazioni come mutamenti del principio ritmico, che abbiamo definito in precedenza come il limite della generalizzazione che non trapassa in astrazione.

Rifacciamoci a questi elenchi, ben noti a tutti, così come figurano nel mio programma di lezioni di regia del 1935.

« *Tipi di montaggio sul piano dell'ordine semantico:*

a) montaggio parallelo allo sviluppo dell'avvenimento (montaggio informativo primitivo);

b) montaggio parallelo al corso di più azioni (montaggio « parallelo »);

c) montaggio parallelo alla sensazione (montaggio delle similitudini primitive);

d) montaggio parallelo alla sensazione ed al significato (montaggio della figura);

e) montaggio parallelo alle concezioni (montaggio che costruisce il concetto)... ».

Qui sono elencati i tipi di possibilità del montaggio che derivano dalla giustapposizione del *contenuto narrativo* dei singoli frammenti (dall'immagine).

La seconda colonna è la seguente:

« *Tipi di montaggio sul piano dell'ordine cinetico:*

a) metrico;

b) ritmico;

c) tonico (melodico);

d) concomitante;

e) intellettuale (nuova qualità nel corso dello sviluppo del montaggio concomitante in direzione delle concomitanze di significato) ».

Qui si elencano i tipi di montaggio che derivano dal processo stesso di giustapposizione di questi frammenti, ossia si prendono in esame le possibilità dell'idea di esprimersi non soltanto nelle immagini all'interno dei frammenti stessi, ma anche attraverso le varie forme ed i processi di giustapposizione che si possono avere al di là o persino al di fuori delle funzioni strettamente narrative del montaggio, o piuttosto delle funzioni narrative d'ordine superiore e generale. Si tratta di ciò che intendiamo e che abbiamo definito come ritmo.

Forse qui torna particolarmente a proposito ricordare che un aspetto del passaggio dalla cinematografia fondata sulla ripresa da un punto fisso alla cinematografia fondata sul montaggio è stato, in un certo senso, un riflesso di un processo che si ha in una determinata fase dello sviluppo d'ogni forma di coscienza, e precisamente del passaggio dal *rispecchiamento dei fenomeni* al *rispecchiamento delle relazioni fra i fenomeni.* Presa dall'entusiasmo per questa conquista ed appassionatasi ad essa, la cinematografia fondata sul montaggio ha avuto alcune forme estreme in cui si esagerava il « principio del mon-

taggio » come processo delle relazioni fra i fenomeni, giungendo a danneggiare a volte persino la raffigurazione dei fenomeni stessi!

Alla Sorbona, plaudendo con calore alla « rivelazione del film sonoro » (e sì che il suo « riconoscimento » allora era ancora in discussione!), dissi che questo duplice carico era la contraddizione fondamentale del montaggio. Nel film sonoro vedevo l'uscita da questa contraddittorietà interna delle due funzioni del montaggio. Effettivamente, all'interno del montaggio si ha un conflitto inevitabile fra l'elemento figurativo e il ritmo. L'elasticità del ritmo richiede a volte sequenze microscopiche (fino a due o tre sole inquadrature), mentre il valore figurativo del frammento richiede in primo luogo una durata sufficiente. Perciò la costruzione ritmica procede sempre con cautela, per non perdere l'elemento narrativo ed illustrativo e per non « tagliare » l'immagine della sequenza, e la narrazione procede sempre con lo sguardo rivolto verso il ritmo, per non « straparlare » fino al punto di perdere il collegamento ritmico fra due frammenti consecutivi. La liberazione della sequenza dalle sue funzioni ritmiche temporali era uno di quei magnifici princìpi progressivi che il film sonoro poteva introdurre e introduceva. Sottolineo che si trattava delle funzioni ritmiche *temporali*, poiché è evidente che la difficoltà di cui ho parlato era proprio qui, nel gioco delle durate.

Aumentando la durata della visione della sequenza, cresce la responsabilità che ricade sulla ritmicità plastica dell'immagine. Per questo motivo abbiamo dedicato qui un intero capitolo alla questione della composizione classica del quadro.

Ma in *tale* considerazione è già potenzialmente racchiusa *tutta la teoria* dell'interrelazione fra immagine e suono. Infatti nel film sonoro il principio ritmico, cui avevamo attribuito il valore di massima generalizzazione (senza una caduta nell'astrazione), passa dal campo dell'integrazione delle sequenze ad una nuova dimensione, al campo della « cornice » sonora di una serie di sequenze, che ha una funzione *analoga* a quella che viene adempiuta nell'immagine plastica (1) dal contorno fisico lineare (2) o a quella adempiuta nel cinema fondato sul montaggio dall'andamento ritmico del movimento attraverso le sequenze giustapposte.

Ciò unisce con un legame affatto indissolubile la concezione del montaggio attraverso tutti i suoi tre stadi qualitativamente diversi.

(1) Di un dipinto o di un'inquadratura (*N.d.A.*).

(2) Oppure dalla via speculativa che passa per una determinata giustapposizione voluta degli elementi dell'immagine (*N.d.A.*).

Ciò determina il posto del suono, che viene ad essere non un elemento penetrato dall'esterno nel cinema, ma una componente organica del cinema, un ulteriore sviluppo delle caratteristiche e dei princìpi insiti nella struttura dell'espressione cinematografica. A ciò ha contribuito il fatto che in ogni stadio si è concepita un'intercompenetrazione su due piani di due dimensioni diverse di una stessa soluzione espressiva.

Si sa con sufficiente precisione che il teatro può servire in una certa misura (molto limitata e abbastanza grossolana) da *Vorschule* per il contrappunto audiovisivo. Può servire quando la combinazione dello spartito sonoro con lo spartito dell'azione viene presa in considerazione con sufficiente rigore e viene realizzata con sufficiente coerenza. Io sono giunto appunto alla cinematografia col fermento datomi da tale esperienza personale nel campo del teatro.

Limitandoci all'esperienza data dal mio primo grosso lavoro teatrale autonomo (la messa in scena di « Anche i furbi ci cascano » nel 1922-1923), dobbiamo rilevare in esso la pura duplicità dei piani della composizione, che passano due volte attraverso tutta la messa in scena. Il punto di partenza dello stile era semplicissimo: era il principio che ogni manifestazione dell'artista doveva superare se stessa per intensità. In parole povere, l'espressione di meraviglia non doveva limitarsi all'atto di retrocedere. L'atto di retrocedere non bastava: la foga giovanile del regista esigeva un salto mortale all'indietro.

E così, quando Mamaev s'infuriava ed era « pronto a lanciarsi » contro la caricatura che aveva fatto di lui suo nipote Kurčaev, il regista voleva che si lanciasse davvero sul ritratto, facendo addirittura un *saut de lion* attraverso di esso. Quando Mamaeva diceva a Krutickij di « andar pure a farsi sbudellare », la sua frase si materializzava subito nel fatto che si portava in scena un « palo della morte », lo si infilava nella cintura di Krutickij e Mamaeva, salitavi sopra, eseguiva un esercizio acrobatico da circo. Le metafore tornavano indietro, al loro prototipo diretto, originario, interpretato letteralmente, suscitando un effetto comico grottesco, « aristofanesco » (a questa tecnica aveva fatto ricorso la farsa classica).

Su tale piano metaforico la soluzione più divertente era forse la « figura » dell'ussaro Kurčaev. L'idea della sua nullità e della sua natura dozzinale era espressa nel fatto che la sua parte era interpretata *contemporaneamente* da *tre* persone vestite allo stesso modo, che

facevano movimenti uguali e pronunziavano in coro le sue vacue battute!

Se si ricordano qui gli esempi di retrocessione delle metafore che abbiamo considerato in precedenza nell'impostare la scena di Vautrin, rileviamo una piena identità del metodo. Però il *grado* d'intensità dell'applicazione dà effetti diversi. L'applicazione insufficiente fa sfumare la costruzione nell'amorfo naturalistico; la realizzazione meccanicamente *letterale* dà un effetto grottescamente comico. Qui, se si vuole, c'è persino un rapporto diretto col metodo (ma non coll'ampiezza della sua applicazione!) dello stesso Ostrovskij: non sembrano forse metafore il cognome di Gorodulin (1) dato a un chiacchierone e quello di Turusina (2) dato a una vecchietta superstiziosa, che vive delle chiacchiere e delle fole di chi vive presso di lei? E il loro aspetto scenico e le loro azioni non sono forse metafore amplificate dei cognomi, incarnati in figure e in caratteri vivi?

Questo principio, applicato all'intero spettacolo, fece sì che la stessa forma teatrale andasse a gambe all'aria e finisse sull'arena del circo convenzionale e che lo spettacolo si trasformasse in una rappresentazione teatrale interpretata alla maniera circense. Qui, nel paradosso dell'eccesso, si dava la soluzione della stessa cosa di cui sto scrivendo ora. La rappresentazione teatrale degli stati d'animo veniva trasformata nell'astrattezza circense dei movimenti. Allo stesso modo, il dramma di costume dell'Ostrovskij diventava un gioco di maschere della commedia italiana e dei lontani discendenti che essa ha nel circo moderno. Ciò riuscì perché l'Ostrovskij, seguendo la tradizione del teatro spagnolo e italiano, aveva fatto l'inverso: aveva conferito ad una raccolta di maschere generiche le caratteristiche del costume di una galleria di tipici moscoviti dei suoi tempi. Intrinsecamente, questo ragionamento sarebbe degno di una dissertazione del dottor Balanzone. Però la sua applicazione pratica suscitava una tempesta di risa e d'allegria, non inferiore a quella dovuta alle trovate comiche della maschera stessa.

Comunque, in questa prima svolta attraverso la concretezza del teatro traspariva l'astrazione generalizzata del circo. Questa era la prima duplicità di piani di tale spettacolo. Dal teatro si « scendeva » al circo.

La seconda consisteva nel fatto che dal teatro si « saliva » al

(1) Assonanza coll'espressione *gorodit' vzdor* (dire sciocchezze). (*N.d.T.*).
(2) Assonanza con la parola *turusy* (frottole). (*N.d.T.*).

cinema. Ciò non era dovuto soltanto al fatto che lo spettacolo, in base all'impostazione « programmatica », trasformava il succedersi degli atti, delle scene e dei quadri in una composizione detta « montaggio delle attrazioni », ove i frammenti del dramma diventavano « numeri » a se stanti ed erano riuniti da un « montaggio » fatto a immagine e somiglianza del programma di un *music hall*, ma anche al fatto che l'azione stessa verso la fine dello spettacolo si trasformava in un film, anzi in un'integrazione della recitazione degli artisti sull'arena e sullo schermo. La storia del furto del diario di Glumov, nel corrispondente frammento cinematografico, « assurgeva » a parodia del film poliziesco. Allora deliravamo tutti per *L'ombra grigia*, per *I misteri di New York*, per *La casa dell'odio* e in generale per Pearl White. Il contenuto del diario parodiava l'idea del cinegiornale Pathé: a quei tempi ci appassionavamo tutti alla cronaca ed ai primi lavori del Vertov nel campo del « cinema-verità ». È curioso però che anche questo stesso contenuto generalizzasse in metafore visive (letterali, e perciò comiche) quelle situazioni del dramma che venivano confessate nelle pagine del diario. Glumov s'insinuava nell'animo dello zio Mamaev, lasciandosi fare prediche, e nell'interpretazione cinematografica di questa parte si trasformava di colpo in un asino obbediente, che ascoltava docilmente i suoi ammonimenti. Davanti a Krutickij faceva il militarista, e il cinema si serviva della dissolvenza per trasformarlo in un cannoncino. La presenza della zia, che col pretesto della parentela contava di prendersi ogni sorta di libertà col « nipotino », faceva sì che a un tratto questo spilungone si trasformasse per dissolvenza in un bambino in fasce. Così il teatro scivolava nella cinematografia, portando le metafore a gradi d'interpretazione letterale che al teatro erano inaccessibili. Per finire, in risposta alle chiamate io non uscivo sulla ribalta, ma comparivo sullo schermo, inchinandomi al modo del galletto di Pathé e ostentando una capigliatura degna del leone della Metro-Goldwin-Mayer!

Molto tempo fa, nell'opuscolo *Il loro presente*, Šklovskij ha parlato dell'assenza di un legame fra *Anche i furbi ci cascano* e il *Potëmkin*.

Però è risultato che il legame c'è. Quel metodo che era un paradosso in « Anche i furbi ci cascano », e che costituì il principio della composizione realistica nel *Potëmkin*, ci appare ora come la via che porta al chiarimento dei più importanti princìpi universali d'ogni composizione, non soltanto nel cinema, ma anche in campi molto lontani da esso, come ora ci sforzeremo di dimostrare.

Ma torniamo al nostro tema immediato e fondamentale.

Questi furono i presupposti della *Vorschule* teatrale.

Di là io trassi l'esperienza di tale sensazione della duplicità dei piani della soluzione tematica su due dimensioni diverse, che si attraversano a vicenda. Per quanto ciò possa parere strano, queste diverse dimensioni trovano un'applicazione fin dai primi passi anche nel cinema.

Occorre inoltre tenere presente che mi sbizzarrii nel paradosso soltanto una volta, nello spettacolo *Anche i furbi ci cascano.* I successivi lavori teatrali erano già orientati verso l'applicazione e l'esplicazione di tale metodo della metafora sviluppata e delle figure generalizzate al livello della composizione realistica e nel suo ambito.

Comunque, in *Stačka,* benché l'attenzione s'incentrasse, naturalmente, sull'assimilazione della peculiarità della cinematografia e sull'evoluzione del pensiero dallo stadio teatrale a quello cinematografico, si ebbe già la comparsa di ciò che potrei chiamare la prima esperienza sonora nel mio lavoro cinematografico. Si trattava di una scena di *Stačka.* Richiamiamola alla mente. A suo tempo fu accolta con particolare calore. Sul piano del soggetto non aveva niente di speciale, a parte un certo lirismo. Né l'aveva dal punto di vista dell'artificio sfruttato. Evidentemente, si sentiva o si presentiva che un giorno il compito che mi ponevo qui, e che valicava già i limiti del cinema muto, sarebbe stato adempiuto interamente. Questo compito, adempiuto per convenzione coi soli mezzi visivi, fissava già, nella loro giustapposizione, la loro esatta localizzazione nei campi futuri e li combinava in modo appropriato anche dal punto di vista del significato dell'interferenza fra l'immagine e ciò che possiamo senz'altro chiamare un tentativo d'espressione del suono coi mezzi della ripresa dell'oggetto visibile.

Si trattava della scena della fisarmonica nella prima parte del film, che forse i cineasti « vecchi » ricordano ancora. In questa scena una passeggiata serale nella periferia verdeggiante di una borgata operaia, accompagnata dal suono di una fisarmonica e da un canto, serviva da paravento per una riunione volante dei futuri membri del comitato di sciopero.

Nella prima parte del film le scene analoghe di incontri cospirativi erano più d'una. Non avevano nulla di particolare, che le facesse ricordare.

Ciò che attirò l'attenzione generale su questa scena fra le tante altre dello stesso genere fu il seguente artificio. Allora mi appassio-

navo molto alla sovrimpressione delle immagini. Per di più riprendevo l'uno sopra l'altro gli oggetti su scala nettamente diversa. Forse ciò dipendeva da simpatie non ancora superate per la molteplicità dei piani del cubismo, del quale noi eravamo in una certa misura la derivazione cinematografica. Però ora sospetto che si trattasse piuttosto di una passione ancora imprecisa per quella duplicità e pluralità di piani che ora si esprime non più nell'artificio, ma nella profonda comprensione della duplicità e dell'unità indissolubile d'ogni raffigurazione di un fenomeno che lascia trasparire, come per sovrimpressione, la generalizzazione del proprio contenuto. Comunque sia, la scena della fisarmonica includeva una sequenza sovrimpressa, che presentava appunto quei rapporti di significato che stiamo descrivendo. Naturalmente, l'attenzione fu attirata non dall'utilizzazione strettamente plastica di questa tecnica, ma dal fatto che essa serviva per esprimere con un'immagine l'aspetto visivo e coll'altra il suono. Attraverso il campo lungo, che era concreto e materiale, si riflettevano l'avvenimento e l'oggetto del suono e attraverso il primo piano l'idea stessa del suono, emesso dalla fisarmonica. La scelta del primo piano per la seconda esposizione era quanto mai felice e appropriata: il primo piano è sempre astratto in se stesso, poiché l'inquadratura taglia i suoi legami col resto. Qui inoltre, grazie alla bravura di Tissè, si arrivava anche all'astrazione della fisarmonica stessa, il cui aspetto fotografico si riduceva ad una serie di strisce chiare che si avvicinavano e si scostavano. Era il movimento di quelle strisce metalliche che regolano il piegamento del mantice della fisarmonica. Queste strisce, convergendo e divergendo, oscillavano ritmicamente al centro del quadro, lasciando trasparire una veduta in lontananza, con la macchia bianca di uno stagno al termine della stradicciola, ove procedeva in direzione della macchina da presa un gruppetto di giovani operai che cantavano. Verso i margini del quadro il campo lungo scompariva, e per nettezza e concretezza erano in primo piano i tasti della fisarmonica e le dita che li premevano. Il ritmo del movimento delle strisce coincideva con quello del gruppo che avanzava, e il suono, espresso per convenzione con mezzi plastici, pareva abbracciare nel canto tutto il paesaggio, generalizzando l'intera scena.

Questa fu l'anticipazione di *Stačka* nel campo del suono. Conobbero incursioni in questo campo anche i miei lavori successivi nel cinema muto. In *Oktjabr'* se ne hanno addirittura tre varianti. Una è costituita dagli oggetti visibili che sono valorizzati dal fatto di poter essere notati dall'udito: sono le nostre mitragliatrici che alla vigilia

dell'Ottobre entrano nello Smol'nyj rotolando sulle lastre di pietra del pavimento e turbando l'udito delicato di chi si trova dietro l'uscio della camera dei menscevichi; è l'alternarsi dei colpi battuti dagli orologi durante l'assedio del Palazzo d'Inverno; sono i lampadari del palazzo deserto, che tintinnano al suono della sparatoria che è in corso sulla piazza, ecc. A queste immagini si collegava indissolubilmente la sensazione del suono naturale.

C'è poi il suono che non ha alcuna localizzazione naturale e, essendo astratto, porta il montaggio a complicate costruzioni barocche di associazioni sonore. È il caso delle arpe e delle balalaiche che s'inseriscono nel primo piano dei menscevichi e dei socialrivoluzionari che parlano al II Congresso dei Soviet, sollecitando l'astensione dall'insurrezione quando praticamente il Palazzo d'Inverno è già stato espugnato. È evidente che queste costruzioni, plasticamente goffe, non sono che un tentativo di esprimere per immagini, fra difficoltà colossali, ciò che potrebbe fare il più modesto fonogramma, dando un commento sonoro ironico al testo dei discorsi.

Fra questi due estremi si colloca un esempio particolarissimo.

Mentre l'*Aurora* spara, il Governo Provvisorio sta ancora tenendo un'interminabile, inutile e stancante riunione nel Palazzo d'Inverno. Il colpo raggiunge il palazzo. Però i ministri nel quadro non lo sentono subito: l'eco dello sparo giunge fino a loro attraverso le mille camere del Palazzo d'Inverno (si suppone che essi si siano rintanati nei suoi recessi più remoti).

Ciò veniva espresso col fatto che il colpo del proiettile allo spigolo del palazzo (con tutte le necessarie accentuazioni del montaggio per « farlo sentire ») « lacerava » il successivo quadro scuro con un diaframma che si apriva rapidamente dal centro. Si aveva una veduta di un lungo vano (il loggiato in marmo che porta alla Scala del Giordano). Successivamente il diaframma si chiudeva un po' più adagio per aprirsi poi ancora un po' più adagio, facendo vedere un'altra sala in profondità (se non erro, la Sala della Malachite), ecc., ecc. Con queste aperture e chiusure, col succedersi delle vedute di lunghe sale, col graduale rallentamento del ritmo del diaframma e coll'allungamento delle sequenze riuscivo a cogliere plasticamente la sensazione dell'eco sempre più debole, che s'inoltrava nel palazzo attraverso la serie interminabile delle sue sale.

Infine il diaframma si apriva su un'ultima sala, ove sedevano pietrificati i ministri.

I ministri sussultavano: l'eco li aveva raggiunti.

È quasi una parodia d'Omero, che del resto si giustifica pienamente, se si ricorda il ruolo « omerico » (così come può essere omerico il riso) di quei personaggi che furono i padroni provvisori della Russia. Nelle battaglie troiane d'Omero s'introduce fra i mortali « il grido degli dei, che raggiunge i cieli e gli inferi e scuote i monti, la città e la flotta, ma non è colto dagli uomini perché è troppo forte per i piccoli strumenti dell'udito umano ». L'ha scritto il Lessing nella ventisettesima nota al *Lacoonte*, giudicando questo procedimento molto felice.

L'inverosimiglianza della scena in cui il Governo Provvisorio udiva lo sparo dell'*Aurora* grazie al rimbombo nei corridoi, anziché attraverso la finestra sulla Neva, era compensata dal suo significato simbolico. tutto il gruppo dei « governanti della Russia » soffriva di un'identica « sordità » nei confronti del rimbombo degli avvenimenti che nell'ottobre del '17 scuotevano il paese. Essi videro e compresero questo processo quando era già troppo tardi, quando l'ondata reale delle masse insorte passò per quegli stessi corridoi e giunse alle soglie della loro isoletta fra le migliaia di camere del palazzo. Su questo piano l'eco dello sparo dell'*Aurora*, che passava per le sale, preannunciava il percorso della marea umana che avrebbe sommerso il palazzo, sradicando in uno storico turbine tutte le resistenze.

Tuttavia una passione tanto esclusiva per i problemi formali e gli esperimenti compiuti in questo campo nel film non potevano non influire negativamente sul risultato complessivo. Il fatto che l'attenzione non s'incentrava in primo luogo sull'interpretazione del grande avvenimento storico che era al centro del film provocò numerosi errori d'ordine politico. Me se per le ricerche formali in questo film si pagò un prezzo tanto alto, tanto più grande deve essere l'attenzione affinché negli annali dello sviluppo del cinema sovietico si conservino questa esperienza formale e ciò che c'era di valido nell'aspetto sperimentale del film. Ciò vale anche per *Staroe i novoe* e, purtroppo, per quella catastrofe che si ebbe con *Bežin lug*. Però le considerazioni esposte sopra, pur imponendomi di parlare, laddove è necessario, degli errori dei miei lavori precedenti, non m'impediscono di trarre esempi e conclusioni dall'esperienza formale, quando gli esempi stessi non sono contaminati dall'erroneità della trattazione della storia e del presente.

In ogni caso, il primo passo serio verso la comprensione del rapporto fra il suono e l'immagine non fu fatto che col *Potëmkin*. Dagli esempi citati si è già chiarito come ancora nel cinema muto mol-

te cose venissero concepite in termini audiovisivi e si avessero per di più diversissimi modi di utilizzare il suono, da quello naturalistico a quello rozzamente metaforico (è il caso delle arpe e delle balalaiche, ed è anche il caso della metafora positiva in cui una mitragliatrice in azione si alterna al discorso tenace ed appassionato del bolscevico, che al congresso demolisce menscevichi e socialrivoluzionari) e infine a quello abbastanza elaborato (ad esempio, l'« eco » nel Palazzo d'Inverno). Però l'intera questione si pose davvero, ovviamente, quando dovetti occuparmi per la prima volta non dell'« arrangiamento » sonoro, non di un « centone » di musiche diverse per l'« illustrazione » del film, ma di musica composta appositamente per un film. Si trattava dello stesso *Bronenosec.* Avvenne nel 1926 a Berlino, quando si invitò Edmund Maisel, perché scrivesse lo spartito sonoro del film per il noleggio in Europa e in America. Allora mi trovavo a Berlino e potei dare al Maisel le indicazioni fondamentali riguardo al suono, in base al concetto che mi facevo di ciò che doveva essere. Purtroppo, non potei farlo in tutti i particolari, ma per le cose fondamentali, che rimanevano impresse nella memoria, vi riuscii.

Ricordiamoci della nostra definizione del ritmo, che si contrappone a tutti i tipi elencati di definizione formale. Abbiamo visto che per noi il ritmo in tutti gli stadi della cinematografia serviva allo stesso modo per una stessa cosa. Il ritmo è stato da noi considerato ovunque il limite della generalizzazione del tema, l'espressione della dinamica interiore del contenuto.

Quando la cinematografia si fondava sulla ripresa da un punto fisso, ciò aveva luogo all'interno delle sequenze. Qui il ritmo delle rotture delle linee dei contorni era la generalizzazione espressiva del contenuto e dell'immagine del quadro e della linea che racchiudeva questa immagine. Un'identica funzione spettava al ritmo anche nella collocazione delle masse degli oggetti, mobili o immobili, nell'inquadratura o nella sequenza. Infine, la stessa condizione veniva realizzata dal ritmo anche quando creavamo un'immagine generale attraverso la successione delle gradazioni della luminosità della scena (è il caso delle nebbie del *Potëmkin*, sia nella gradazione all'interno dei singoli quadri, sia nella combinazione di tali gradazioni attraverso tutta la serie dei quadri dell'alba).

Il ruolo del ritmo è perfettamente identico anche nel comportamento dell'attore. Sul piano dell'espressione generalizzata il ritmo è il passo successivo rispetto alla metafora del gesto, di cui abbiamo parlato sopra.

Non entriamo qui nei particolari di questa questione, lasciando a una ricerca a parte i temi concernenti il lavoro dell'attore. Però possiamo dire fin d'ora che la generalizzazione del contenuto espresso dalle azioni dell'attore avrà il suo principale elemento proprio nel ritmo di tali azioni all'interno del quadro.

Infine, attraverso il ritmo la generalizzazione si è manifestata con la massima evidenza e con forza particolare nel montaggio stesso, che senza di esso sarebbe stato soltanto una somma inespressiva di fatti consecutivi.

Noi non ci siamo limitati a questa tesi, ma abbiamo anche indagato lo sviluppo delle possibilità all'interno del ritmo stesso. In questo senso abbiamo parlato di quattro « stadi » più raffinati del principio ritmico. Ad esempio, parlando del montaggio abbiamo ricondotto a uno stesso sistema, insieme col ritmo, il principio melodico, quello tonico e quello degli elementi concomitanti.

Attraverso gli elementi concomitanti dell'immagine abbiamo potuto stabilire la commensurabilità *fisiologica* dell'immagine col suono, grazie ai suoni concomitanti. Si è avuto così il primo tentativo di delineare la commensurabilità fra il campo dell'immagine e quello del suono in generale; si sono compiuti i primi passi verso la scoperta di legami più profondi, psicologici e intellettuali. Su ciò torneremo più oltre, nel luogo opportuno, ma va detto qui che proprio il ritmo è stato il principio decisivo, donde è venuta la comprensione dell'interrelazione organicamente espressiva fra il suono e l'immagine del quadro nella nostra concezione unitaria di tutti gli elementi d'ogni fase della cinematografia.

Non si tratta in questo caso di dare uno *stesso* ritmo al taglio del montaggio ed alla musica. Non c'è nulla di più semplice e di più insipido. Dissi al Maisel che volevo la musica « anzitutto come puro ritmo », ma non come coincidenza ritmica fra il suono e l'immagine: il ritmo della musica doveva essere *un campo dell'espressività.* Ciò fu colto e realizzato nel modo più completo dal Maisel nella quinta parte, alla quale soprattutto si riferiva tale esigenza. Era la parte del movimento delle macchine del *Potëmkin* durante l'incontro con la squadriglia.

Ho già parlato dettagliatamente del *ritmo del montaggio* come mezzo per *far assurgere l'immagine creata dal montaggio al rango di espressione generalizzata.* Ciò fu fatto nel modo più completo nella scena della scala di Odessa: con essa ho appunto illustrato sopra il

mio pensiero e in essa si riuscì ad assimilare pienamente, fino in fondo, il metodo.

La scena della scala era la quarta parte del film. Naturalmente, nella parte seguente, che era quella conclusiva, si voleva rendere ancor più intensa la forza espressiva. Coi mezzi visivi il ritmo era stato utilizzato fino in fondo come veicolo della generalizzazione nel quarto atto del dramma. Si trattava ora di far salire lo stesso principio del ritmo ad un'altra sfera, ad un altro campo d'applicazione, e il ritmo del movimento delle macchine valicò i limiti del campo figurativo per raggiungere anche quello del suono. Ciò aveva tanta forza espressiva e un tale valore di principio che, come è risultato più tardi, costituì addirittura una delle fasi, una delle scuole della musica cinematografica. Ad esempio, Kurt London ha scritto del Maisel nella sua *Musica del film* (Edizioni *Iskusstvo*, 1937, pag. 62):

« Ci sembra che accanto a Becce la figura più interessante sia quella di Edmund Maisel, morto precocemente... Il suo stile espressionistico, che puntava anzitutto sul ritmo, era molto migliore di tutti i film per cui egli componeva la musica, ad eccezione del *Potëmkin*. Ad esempio, il documentario *Berlin* di Ruttmann scompariva davanti alla brusca atonia della sua musica. Più tardi, poco prima della fine della sua breve vita, il Maisel cominciò a lavorare in modo più moderato. Egli rimane uno dei principali fondatori della musica cinematografica ed ha un valore particolare come creatore della scuola ritmica ».

Penso che questo brano sul Maisel si chiarirà interamente se trascriveremo ciò che abbiamo tralasciato nel corso della citazione: « ...I suoi primi lavori nel campo del cinema sonoro, che precedettero di poco la sua morte, dimostrarono che con la sua scomparsa egli condivise, in un certo senso, il destino del cinema muto. A quanto pare, egli obbediva a stento e malvolentieri alle leggi del cinema sonoro ».

A prima vista ciò può sembrare, piuttosto che una precisazione o un chiarimento, una contraddizione! Però non è vero: le due tesi presentano una perfetta concatenazione logica. Perché il suo « stile espressionistico che puntava anzitutto sul ritmo » e che « faceva scomparire » tutti gli altri film, non « annientò » il *Potëmkin*? Perché qui l'orientamento verso il ritmo scaturiva direttamente e in primo luogo dalle esigenze del film stesso e... del suo regista, e ne scaturiva non come *stile*, ma come *particolare soluzione espressiva*. Ci siamo già sforzati di spiegare quali ne fossero la ragione e il modo. Temo che il Maisel, appassionatosi all'effetto dato da questa solu-

zione nel *Potëmkin*, ove essa dipendeva direttamente dal film, l'abbia sviluppata meccanicamente in una tecnica, in uno stile, in una « scuola ». Negli altri casi, ove tale soluzione non nasceva come necessità espressiva interiore, dovevano fare fiasco, oltre all'effetto, anche il metodo e la scuola. E questo non è tutto. L'uso del ritmo nudo, come caso paradossale nel campo delle soluzioni sonore, si rivelò molto felice in rapporto con le esigenze particolarissime del *Potëmkin*, ma non poteva affatto divenire o rimanere una tecnica soddisfacente, una « panacea universale », per ogni sorta di soluzioni musicali. La caratteristica peculiare interiore, specialmente se si prende come termine di paragone il *Berlin* di Ruttmann, consisteva nel fatto che nel *Potëmkin* il ritmo nudo fungeva da espressione generalizzata, da forma suprema dell'espressione della tensione interna di un'emozione che rientrava pienamente nel soggetto. Non si trattava di una generalizzazione del ritmo delle macchine funzionanti, ma di quello dei palpiti del cuore del collettivo dei marinai della corazzata, del quale le macchine stesse erano l'espressione plastica. Qui risiede, probabilmente, il segreto dell'unico successo conseguito dalla « scuola ritmica » della musica cinematografica combinata col cinema muto. È facile immaginare, anche senza ricordare il *Berlin* di Ruttmann, che negli altri casi « lo stile espressionistico che puntava anzitutto sul ritmo » non era affatto la forma suprema della generalizzazione, ma si limitava ad assordare lo spettatore col tambureggiamento ogni volta che ne trovava il *pretesto*, appigliandosi al ritmo esteriore, in cui venivano raffigurati in movimento gli uomini, gli oggetti e i fenomeni. In questo caso l'atonia non poteva avere che un arido effetto meccanico e formalistico. Ciò però, naturalmente, non basta ancora a spiegare l'insuccesso del lavoro nel campo del cinema sonoro. Il Maisel si arenò nel mondo del ritmo in quanto tale. Ebbene, il ritmo è ciò che si potrebbe definire l'elemento di pantomima nella musica, ossia costituisce una zona di cinema muto all'interno del cinema sonoro. Quest'ultimo ha oltrepassato la pantomima dell'uomo trasfigurato per giungere all'uomo che esprime i suoi sentimenti con la voce, con la parola e coll'intonazione.

Anche l'estetica del suono della « scuola ritmica » doveva varcare i limiti del principio pantomimico del ritmo nudo. L'intonazione è lo stadio del movimento espressivo: determina la modulazione del suono della voce, che è a sua volta un movimento di organi umani, di corde vocali ecc., ma con una frequenza e una finezza che fanno sì che lo si percepisca come un suono accessibile all'udito, anziché

come uno spostamento accessibile alla vista. Il ritmo nella musica è una traccia dei movimenti originari del corpo che lavora o che danza e precede ciò che è poi diventato propriamente la musica. Naturalmente, quando sono comparse possibilità notevolmente più ampie ed allo spartito del film sonoro si è richiesta una maggiore finezza, la brusca atonia della scuola ritmica doveva apparire un arcaismo, un residuo, un elemento organicamente estraneo. Mi sembra che qui si debbano cercare le linee della *grandeur et misère* della storia del lavoro di Edmund Maisel per il cinema. In ogni caso, fu nel lavoro compiuto insieme con lui (e *proprio sul piano del ritmo*), fu nella sua composizione, di cui egli stesso non comprese la funzione più preziosa, che non seppe estendere oltre i limiti dell'atonia fino alla fase successiva dello sviluppo, fu proprio sul piano del ritmo, della nostra concezione di esso e delle conseguenti dimensioni più alte che si realizzò il passaggio dalla seconda alla terza fase della cinematografia.

Può il cinema greco essere salvato?

(esempio di una cinematografia a una svolta)

di GIDEON BACHMANN

Il nostro collaboratore Gideon Bachmann ha compiuto negli ultimi anni numerosi viaggi in Grecia ed ha seguito le edizioni del '65 e del '66 del locale festival di Salonicco. Egli offre perciò del materiale informativo di prima mano, a cui altro ne farà seguire su altre cinematografie minori. « Bianco e Nero » intende così proseguire la via dei panorami su quelle cinematografie che rimangono meno accessibili allo spettatore italiano. L'articolo è stato scritto prima dei recenti avvenimenti che hanno sconvolto l'ordine civile della Grecia. Riteniamo che, se alcuni elementi di fatto possono essere nel frattempo mutati, esso acquista comunque un'indubbia attualità culturale.

La bruttezza della moderna città di Salonicco — un tempo la seconda città dell'Impero Bizantino — manca solo, per esser completa, del tocco finale: le antenne della televisione. Se i tetti dell'invadente proliferazione edilizia, che va soffocando quanto è rimasto della passata evidente bellezza di questa antica città, fossero punteggiati da questi segni del progresso, niente più diversificherebbe Salonicco da alcun'altra delle più avanzate città che stanno disperdendo con successo l'eredità di secoli, da Tokyo a Parigi, da Amsterdam ad Atene. La Grecia è uno dei paesi che finora han fatto a meno della tv, ma paradossalmente appare chiaro che proprio questa circostanza le ha impedito di sviluppare un cinema maturo.

La mancanza della televisione

La rivoluzione televisiva si è verificata nella maggior parte dei paesi circa 15-20 anni fa, ma non prima che passassero alcuni anni la tv divenne tanto vorace da fagocitare la maggior parte di quel pubblico che siamo soliti definire « popolare ». In quell'epoca — tra il 1955 e il '58 — i critici cinematografici registrarono, con la sensibilità di sismografi, un incremento nella qualità del prodotto cinematografico in quei paesi in cui la tv aveva ottenuto maggior successo: il « New American Cinema », la « Nouvelle vague » francese, la nuova generazione di registi giapponesi che si preparavano a succedere a Mizoguchi e a Kurosawa, nonché il « gruppo di Oberhausen » in Germania, vennero alla luce tutti più o meno nel momento in cui le industrie cinematografiche nei rispettivi paesi sentirono più drasticamente, dal punto di vista economico, il peso dell'attacco della tv: quando il pubblico « popolare » cominciò a starsene a casa, le nuove forme di cinema ebbero la possibilità di svilupparsi.

Storicamente non era una novità: quando la radio diventò popolare, negli anni venti, in America il « vaudeville » morì e in Europa decadde il circo, ma l'arte del teatro ebbe un rinnovamento. Brecht, Reinhardt, Piscator e i loro contemporanei in altri paesi fiorirono in tempi economicamente incerti, in un periodo in cui i pubblici popolari dell'epoca se ne stavano a casa ad ascoltar le opere alla radio. Esempi analoghi si possono trovare in tutta la storia delle arti dello spettacolo: è chiaro che due esigenze parallele sono sempre esistite e sempre esisteranno: l'esigenza del divertimento e quella dell'impegno culturale, e che i fallimenti intervengono quando questa distinzione non viene riconosciuta.

I meccanismi sono invecchiati

La battaglia per un nuovo cinema ebbe inizio quando la televisione si fu annesso il pubblico di massa, e le forze furono chiaramente divise. I difensori dello « status quo » — produttori, distributori, esercenti, ecc.: in breve tutti coloro che traggono il loro profitto dai tradizionali metodi di diffusione del film e non dall'aspetto creativo delle moderne concezioni del cinema — continueranno a battersi per il loro barcollante impero, e nessuna ipotesi di cambiamenti può esser basata su tentativi di modificare le loro vedute: se essi accettassero

l'idea di un cambiamento, finirebbero per compromettere la propria esistenza.

D'altra parte, le forze del nuovo cinema — registi, scrittori, alcuni settori della critica e una larga parte del pubblico più giovane — sono ugualmente handicappati, poiché non è ancora stata indicata un'alternativa all'attuale metodo di fruizione del film, e così anche i migliori autori cinematografici son costretti a lavorare nell'ambito del sistema: i film debbono avere una determinata lunghezza, debbono raccontare una storia, debbono essere « interessanti » per un gran numero di persone, debbono esser fatti con materiale costoso e con un costoso apparato, debbono avere degli attori, ecc. Alcuni di questi canoni, è vero, stanno cambiando, ma anche i film di basso costo, basati sulla realtà, le storie improvvisate tratte dalla vita e i cortometraggi realizzati da studenti o da appassionati debbono pur sempre fare assegnamento su una presentazione nelle sale cinematografiche, questi oscuri luoghi di tortura che hanno inghiottito e consumato indifferentemente il meglio e il peggio del cinema nei settanta anni della sua esistenza, senza pietà e senza discriminazioni.

Per fare qualche passo avanti bisogna cominciare a porsi dei quesiti, dei dubbi, delle perplessità. Bisogna smettere di credere che il metodo attuale sia l'unico possibile. Un nuovo punto di partenza può esser basato solo su tali dubbi e tali perplessità. E nuovi modi di impiego del film possono nascere solo dall'eliminazione dei vecchi metodi.

I nuovi festival

Una delle forze che più validamente possono concorrere all'instaurazione del nuovo cinema è l'opinione pubblica, la quale può essere ampiamente influenzata dai festival. Il nuovo cinema non esisteva quando i festival cinematografici furono creati, negli anni trenta; esiste adesso, e in tutti i paesi. È un movimento internazionale, un nuovo clima, un'arte del presente. È ridicolo pensare di rendergli giustizia con un meccanismo del passato.

Il festival vecchia maniera era un luogo fatto per produrre pubblicità, dove un ingente sforzo veniva operato per creare attorno alla presentazione dei film un'atmosfera di meraviglia e di clamore, di misticismo e di eleganza. Era una vetrina per attrici in bikini, per gli scandali, per la propaganda. La lotta per i premi era feroce, e la

giuria era composta di uomini e donne di prestigio sociale e di divi del cinema. Ciò che contava era l'atmosfera, i ricevimenti, il pettegolezzo. I film erano rappresentati dai loro interpreti principali.

Il festival nuovo tipo è cosa diversa. È una vetrina per quanto vi è di nuovo e di stimolante nel cinema e di irriguardoso verso il clamore pubblicitario. È un luogo d'incontro per verificare che cosa i giovani di tutti i paesi realizzano in fatto di cinema. I film che vi approdano per lo più non si adornano di grossi nomi divistici e di alti costi, non son circondati da voci scandalistiche, e molto spesso son di natura tale da non poter aspirare a vasta popolarità presso la massa del pubblico. E tuttavia essi rappresentano il cinema di domani, perché impegnano la coscienza umana in forma diversa e più profonda. Noi stiamo già assistendo, al giorno d'oggi, al fenomeno della rarefazione del pubblico; solo nei paesi in cui la televisione non ha ancora consolidato il proprio dominio vaste masse di pubblico vanno ancora al cinema, e dobbiamo attenderci a breve scadenza una decisiva separazione: i film a grande spettacolo diventeranno parte della più generale industria dell'intrattenimento, e i film di più modeste dimensioni spettacolari, ma fatti con serietà, troveranno nuove strade per raggiungere un pubblico forse più ristretto ma più interessato. Per esempio, attraverso la registrazione su nastro magnetico di interi film e la loro vendita ai singoli, che potranno innestarli ai propri televisori, o attraverso la vendita di copie in 8 mm. per uso familiare. I film diventeranno simili ai dischi, che si ascoltano in casa propria a volontà, e l'intero apparato delle sale cinematografiche andrà in disuso). Il festival vecchia maniera continuerà a servire il cinema d'intrattenimento; il festival nuovo tipo è già volto verso la consapevolezza del film come una forma d'arte individuale e profonda, non diversamente dalla musica, dalla poesia, dalle arti figurative.

Il festival di Salonicco

Il primo vero successo del festival internazionale di Salonicco è nel suo tentativo — malgrado esso si svolga in un paese non troppo avanzato industrialmente nei confronti del nuovo cinema, e nel quale tuttavia particolarmente forti appaiono le forze ostili a qualsiasi rinnovamento, nel quale la televisione non è ancora in grado di incidere sulla frequenza del pubblico popolare e di conseguenza i produttori non hanno ancora avvertito la necessità di rinnovare gli antiquati

contenuti della loro produzione, nel quale infine non esiste una tradizione di avanguardia cinematografica — di creare un festival totalmente dedicato al nuovo cinema.

Assieme a festival come quelli di Pesaro e di Bergamo, i cui organizzatori hanno fermamente rifiutato la costosa benevolenza della FIAPF, anche Salonicco ha accettato il rischio contenuto nella minaccia della FIAPF verso chi rifiuta la sua paralizzante supervisione, cioè che nessun film venga inviato dai suoi membri ai festival non aderenti, e ha dimostrato fin dalla sua nascita che applicando concreti criteri di giudizio, stringendo contatti personali con gli autori cinematografici (invece che con le associazioni dei produttori o con gli organismi governativi), impiegando persone aperte alle nuove tendenze, attenendosi a regole di fermezza e di onestà) è senz'altro possibile mettere insieme dei programmi non solo di buon livello medio, ma che possono anche includere qualche autentico capolavoro.

Se consideriamo che i film come *La guerre est finie* (La guerra è finita) di Alain Resnais furono rifiutati nel 1966 da festival importanti come quello comunista di Karlovy Vary o la Mostra di Venezia, ma possono invece esser mostrati liberamente e con successo a Salonicco, e se calcoliamo quanti autorevoli registi hanno accettato di mandar qui i loro film a dispetto degli ostracismi della FIAPF, appare chiaro che la formula del nuovo tipo di festival trova a Salonicco un ottimo banco di prova. A Salonicco i film possono aspirare a vincere premi anche se sono già stati presentati in altri festival, anche se non sono stati realizzati nell'anno in corso, anche se non rappresentano ufficialmente un paese. La sola cosa che sembra contare nella scelta di un film per questo festival è la sua intrinseca qualità. Che è poi la sola cosa che dovrebbe *sempre* contare.

Salonicco simboleggia i nuovi festival, e testimonia un'esigenza a lungo trascurata: quella di creare una unione dei festival da contrapporre a quella dei produttori.

Salonicco è un luogo geograficamente e culturalmente isolato dalle principali aree della produzione e della critica europea. Nell'ambito della stessa Grecia il Festival sembra combattere una dura e spesso isolata battaglia per i suoi princìpi. Esso è finanziato da una impresa strettamente commerciale, la Fiera di Salonicco, che è una grossa iniziativa industriale. Ma il suo è uno splendido isolamento, che offre un esempio di coraggio e di consapevolezza, di lungimiranza e d'impegno. In futuro tutto ciò apparirà normale; oggi è un piccolo miracolo.

Il film greco. Una prospettiva generale

Proprio perché così avanzato nei suoi orientamenti, il festival di Salonicco è assolutamente non rappresentativo della Grecia, che oggi come oggi ha una delle cinematografie più drasticamente sottosviluppate del mondo.

Nel giudicare il cinema greco così com'esso è rappresentato da quel che ho visto nel 1965 e nel 1966 a Salonicco, debbo onestamente guardarmi dall'esprimere giudizi sul cinema greco in generale: la mia familiarità con esso era finora limitata ai pochi prodotti di esportazione di Cacoyannis e Koundouros, con l'aggiunta occasionale di una sola opera di Tsavellas. Ma la situazione in Grecia mi sembra talmente indicativa di qualcosa che sta avvenendo — o è presumibile che stia avvenendo — in tanti altri paesi, che io vorrei cogliere l'occasione per enucleare alcuni dei sintomi che mi paiono più evidenti nel tentativo di arrestare, forse sia pure in piccola misura, l'ondata dei brutti film. Poiché una cosa è certa, e mi sembra ancor più certa dopo le mie visite a Salonicco: la Grecia può fare buoni film. Ciò di cui ha bisogno è una presa di coscienza.

Per prima cosa bisogna ricordare che la Grecia è uno di quei paesi — come Turchia, Israele, Finlandia e Ungheria — piccoli e linguisticamente isolati; in altre parole, i film fatti in questi paesi, e parlati nelle rispettive lingue, debbono essere talmente popolari da convogliare praticamente nei cinema la totalità dei cittadini, poiché non possono essere esportati nella lingua originale e vi è solo un ristretto gruppo di spettatori locali su cui si possa contare. Queste strettoie sono al tempo stesso autoespansive e autorestrittive: esse causano quel tipo di produzione che può genericamente esser definita — come lo fu in Germania e in Austria — « Heimatfilme », vale a dire film di richiamo così strettamente locale da rendere in ogni caso impossibile la loro esportazione. I film musicali turchi, le commedie pionieristiche di Israele, le storie di collettivizzazione agricola di Ungheria, i melodrammi sui ghiacci finlandesi, ruotano tutti intorno a temi che, piuttosto che impegnare lo spettatore, tendono ad adagiarlo in una sorta di egocentrica « Gemuetlichkeit », nella quale egli riconosce ogni cosa, la comprende e ne trae motivo di divertimento senza esser costretto a impegnarsi. Da un punto di vista quantitativo e commerciale è perciò estremamente improbabile che dall'industria cinematografica di tali paesi venga fuori qualcosa di internazionalmente valido sul piano creativo. Né la Grecia fa eccezione.

Una seconda caratteristica che mi sembra importante nel considerare in linea generale il cinema greco — e che in certo senso può aver contribuito a tener lontani i Greci da un cinema d'arte — è che la Grecia d'oggi è chiaramente un paese mediterraneo, con tutto il romanticismo, la pigrizia, il fatalismo e l'esteriorità che ciò comporta. I greci sono gentili, generosi, estremamente socievoli, di modi liberali e simpaticamente alieni dal formalismo, e considerevolmente egocentrici. Mi sembra evidente, e viene rispecchiato anche nelle mutate forme d'arte, che i greci d'oggi sono molto diversi da quelli della storia.

È forse allora il romanticismo della moderna Grecia che impedisce la nascita di una grande attività artistica nel paese di Platone? È chiaro comunque che la Grecia non potrà produrre grandi film facendo solo assegnamento sulle tradizioni o le bellezze naturali: il film turistico *I Hellas horis eripeia* (t.l.: Grecia senza rovine) di Angelos Lambrou ne è una prova sul piano fisico, e *O Metanastis* (t.l.: L'emigrante) di Nestor Matsas e *Epistrofi* (t.l.: Il ritorno) di Erikos Andreou ne sono una prova sul piano culturale. Nei villaggi greci vi è qualcosa di più dei melodrammi familiari o della musica buzuki, come ha saputo dimostrare Cacoyannis in *To Koritsi me ta Mavra* (Ragazza in nero, 1956) e in *Stella* (Stella, cortigiana del Pireo, 1955) E fino a quando il senso più profondo della vita greca non verrà espresso dai suoi registi, i film rimarranno romantici, cartolineschi, melodrammatici e superficiali. Per un paese che *possiede* significati e tradizioni, bellezza e orgoglio, vita e contrasti, sarebbe un doppio peccato.

Alcuni tipici film greci

Per poter offrire una prospettiva adeguata vorrei innanzi tutto descrivere alcuni dei primi film che mi sono stati mostrati e che, mi è stato detto, appartengono alla migliore produzione di tipo medio: film che sono stati accolti con successo dal pubblico greco.

I mira tu athou (t.l.: Destino di un innocente) di Grigoris Grigoriou, un affabile e affermato regista con una solida carriera alle spalle, è la storia di un contadino ribelle, che per molti versi ricorda quello del film semiavanguardistico jugoslavo *Prometeo di Visevice*: un giovane dalle idee progressiste che cerca di liberare il villaggio

dallo sfruttamento economico tentato da un perfido faccendiere, e viene ucciso in circostanze drammatiche. La sua morte contribuirà a risvegliare le coscienze degli abitanti del villaggio. Protagonista è Petros Fissoun, un attore che una volta ha vinto il premio per la migliore interpretazione a Salonicco.

I adistakti (t.l.: Lo spietato) di Dinos Catsouridis, un operatore-regista, il cui stile ricorda vagamente quello di certi « horror film » britannici degli anni trenta, è la storia di un onesto giovane, da poco uscito di prigione, che cerca invano di porre ordine nella propria memoria e nella propria identità ritornando nell'ambiente di malavita in cui aveva vissuto prima di entrare in carcere, e scopre alla fine che chi interferisce nel cammino degli altri non può aspettarsi altro che la morte. La scena risibilmente melodrammatica in cui si scopre che la presunta madre del giovane non è che una vecchia prostituta, e il succedersi di scene di « night club », risse a colpi di bottiglie, episodi di malavita, formano una catena di « numeri » ammassati senza una logica, scelti apparentemente da uno schedario di situazioni « standard », familiari e gradite al pubblico popolare.

O Metanastis (t.l.: L'emigrante) di Nestor Matsas, un regista dal quale pare ci si possa attendere cose migliori, segna un passo, ma proprio un passettino, al di là della « routine » corrente. Il film riguarda la demistificazione di un « cliché »: l'idea — che ancora sembra trovar credito nei villaggi greci — che gli Stati Uniti siano il paese della manna celeste, e che basti recarvisi per diventare ricchi e potenti. Il protagonista emigra, ma ritorna in condizioni peggiori di prima: invecchiato anzi tempo, tubercolotico e più che mai povero. La sua discesa in questo abisso è spiegata con un rapido montaggio di immagini americane — grattacieli, ferrovie sopraelevate, il protagonista che lava piatti, lucida scarpe, ecc. —: uno strano miscuglio di romanticismo e di consapevole tentativo di guardare al di là dei propri pregiudizi. Alla fine l'amore di una eroina alla Grace Kelly, da lui abbandonata quando era partito per l'America, torna a consolare i suoi ultimi istanti, con l'accompagnamento delle lacrime di una mia giovane vicina di poltrona e della musica corriva di Janis Markopoulos, autore del commento di tutti i tre film su citati.

I Hellas horis eripeia (t.l.: Grecia senza rovine) di Angelos Lambrou (un altro operatore-regista), comincia significativamente — o forse in modo sottilmente ironico, ma di un'ironia troppo sottile

perché venga intesa come tale — con delle belle vedute di ruderi riprese con lunghe carrellate. In effetti tutto il film non è che una interminabile carrellata senza neanche una parvenza di racconto, e non chiede allo spettatore che un sentimento romantico alieno da sciovinismo. In realtà la Grecia è uno dei paesi più belli del mondo e il film lo testimonia eloquentemente. Ma la sua eloquenza si ferma qui. Ho la vaga impressione di aver già visto questo film un anno prima, al Festival di Berlino, dov'era presentato un documentario greco di lungometraggio, a colori, pieno di tramonti, di greggi e di spiagge marine, ma potrei sbagliarmi, forse si trattava di un altro film; in ogni caso le differenze debbono esser minime. Non era certo un prodotto da festival, né m'insegnò nulla sulla Grecia che non avessi già letto sui « depliants » dell'Ufficio turistico governativo ellenico. Il pubblico di Salonicco applaudiva selvaggiamente ad ogni bella inquadratura; e a me pareva di essere come un invitato a una proiezione di quei filmetti familiari, pronto ad arrossire ed ogni apparizione di bimbo col sederino scoperto.

Epistrofi (t.l.: Il ritorno) di Erikos Andreou è un film che cerca di conseguire una significazione in senso storico: esso segue il destino di una ragazza durante la seconda guerra mondiale, la sua giovinezza felice, le sue delusioni, la sua povertà, la sua caduta in una vita di vizio con i soldati tedeschi e poi con gli alleati, il suo suicidio, e la carriera fatta dal suo ex innamorato, figlio di una famiglia che non l'aveva ritenuta degna di essere accolta nel suo seno. Produttore del film è Klearchos Konitsiotis. Costui ha recentemente acquistato una gran quantità di vecchio materiale tedesco girato in Grecia durante la guerra, e lo va impiegando nei suoi film per conferire ad essi un sapore di autenticità; addirittura, a quanto mi dicono, costruisce i suoi soggetti in funzione del materiale documentario di cui è in possesso. Il suo film *Tradimento*, presentato a Cannes e interpretato anch'esso da Petros Fissoun, causò un certo interesse politico — largamente ingiustificato — proprio grazie all'impiego di materiale filmato dai nazisti, mentre il solo valore di questo *Epistrofi* risiede forse nella presentazione del materiale documentario. Evidentemente Konitsiotis ha rifiutato di vendere questo straordinario materiale alle cineteche, e l'unico modo di conoscerne una parte è sorbirsi i suoi melodrammi.

Il film di Ado Kyrou *To blocko* (t.l.: Il blocco), prodotto da una casa francese, è stato lanciato con gran clamore pubblicitario dalla « più giovane produttrice del mondo », Nicole Griffou, di 23 anni.

È una semplice storia del tempo di guerra, paragonabile ai molti film di guerra polacchi o jugoslavi e con una analoga semplicistica moralità: un quartiere di Atene è bloccato dai nazisti per una retata, e nasce un conflitto a fuoco tra un gruppo partigiano e gl'invasori. Non mancano episodi di eroismo individuale, una certa comica confusione, un casalingo senso di campanilismo nonché un pizzico di amore e di sesso. Non è quel che si dice un brutto film, semplicemente non è un bel film, e non aggiunge nulla alla conoscenza della Grecia, del travaglio spirituale del suo popolo o di ciò che rese diversa la situazione di Atene da quella di Varsavia o di Budapest. Come tutti i film di guerra, esso presenta una sola dimensione, con la semplicistica netta separazione fra ciò che è buono e ciò che è cattivo. Si finisce per perdere interesse ai particolari della storia, e con essa al destino dei protagonisti. Mentre seguivo la proiezione mi capitò quel che accade di solito quando un film non arriva a prendere: cominciai a rimarcare le incongruenze logiche, a osservare le armi troppo moderne, a contare l'eccessiva quantità di colpi sparati da pochi tiratori, come in un qualsiasi mediocre « western ».

L'atmosfera della produzione

Per comprendere appieno l'importanza di certi indizi anche minimi di una nuova consapevolezza in un paese come la Grecia, è necessario fissare certi fatti fondamentali, oltre all'inesistenza della televisione e all'isolamento linguistico del paese. Dal punto di vista economico l'industria cinematografica greca è un'impresa assolutamente « sui generis » che si regge su elementi casuali. Consideriamo i fatti seguenti:

La Grecia ha 8 milioni e mezzo di abitanti. Facendo il confronto con un paese cinematograficamente « normale », per esempio la Germania, vediamo che mentre in Germania si produce ogni anno un film per ogni 2 milioni e 330 mila abitanti, in Grecia il rapporto è di uno per 65 mila! Per esistere, un film greco dev'esser visto da almeno il 20 per cento dell'intera popolazione (compresi vecchi e bambini), perché una frequenza del solo 15 per cento, basata su un costo medio del biglietto di 185 lire, non è considerata dai produttori un'impresa commercialmente conveniente. D'altro canto, in Grecia si possono fare film per meno di 12 milioni di lire, e i costi medi di produzione sono ancora inferiori.

La produzione è largamente nelle mani di pochi grandi produttori, e anche la distribuzione è monopolizzata. Ma vi sono centinaia di produttori che agiscono ai margini, che spesso non arrivano al secondo film o che non riescono neanche a trovare una distribuzione. L'intera industria è intimamente corrotta, e ricorda in qualche modo l'atmosfera della Hollywood degli anni venti, l'epoca del « mercato protetto », la pratica del « blockbooking » e i metodi gangsteristici.

Jiří Sequens, un regista ceco che ha lavorato per un anno in Grecia, racconta questo episodio tipico: se voi lavorate in una produzione greca e chiedete cinquanta comparse per il giorno dopo, nessuno si presenta, perché sanno che alla fine nessuno sarà pagato. Ma il giorno dopo, improvvisamente, si presentano almeno cinquemila persone, perché nel frattempo si è sparsa per tutta Atene la notizia che voi cercate delle comparse, e ci son sempre cinquemila poveracci disposti a rischiare.

In realtà il film greco non può essere avulso dal quadro della vita quotidiana del paese, da quel che sta avvenendo sul piano sociale e quello culturale, dagli effetti della povertà, dell'emigrazione di massa, dell'ammodernamento, dell'industrializzazione, del trapasso, avvenuto in breve tempo, da un sistema feudale a un sistema imprenditoriale.

Uno dei pochi vantaggi, paradossalmente, del basso costo dei film greci è che esso ha consentito a pochi e isolati giovani di iniziare una carriera che a dispetto di ogni difficoltà ha prodotto dei film di una certa consapevolezza, anche se nessuno di essi raggiunge un autentico livello internazionale. Questi film, tre in tutto nello spazio di due anni, sono l'unico segno di una rinascita del cinema greco, il solo sintomo di una nuova coscienza in movimento.

Uno dei tre è stato finanziato da amici e conoscenti del regista; il secondo è stato realizzato grazie alle anticipazioni finanziarie del padre della regista, che è uno dei maggiori editori greci; il terzo è stato fatto da un noto regista teatrale, che ha impiegato alcuni anni per produrre, girare e interpretare da se stesso il film tra uno spettacolo teatrale e l'altro, talché ne è venuto fuori un film in tre episodi.

I nuovi film

Robert Manthoulis, dopo un lungo soggiorno negli Stati Uniti

durante il quale diresse alcuni documentari a New York, è tornato in patria e vi ha realizzato tre film, di cui *Prossopo me Prossopo* (t.l.: Faccia a faccia) è l'ultimo. Tra gli amici e collaboratori che han contribuito al finanziamento del suo film vi sono critici, altri registi sia di teatro che di cinema, attori, artisti, esponenti della cultura, nonché l'intera « troupe » del film stesso, che accettando di esser pagata solo quando il film comincerà ad avere i suoi profitti, ha consentito che si lavorasse in stretta economia.

L'azione è collocata nella Atene di oggi, in quell'ambiente dei nuovi ricchi che esiste in ogni paese in via di sviluppo e contro i cui valori una certa gioventù impegnata combatte le sue battaglie. L'eroe (o meglio, anti-eroe) è un insegnante d'inglese che dà ripetizioni alla figlia di un ricco architetto. Malgrado i buoni propositi il giovane s'innamora dell'attraente ragazza e diviene il suo amante, nel medesimo tempo in cui è l'amante della madre, e non si rende conto del tradimento fatto ai suoi stessi princìpi morali fino al momento in cui, durante una dimostrazione politica (sequenze documentarie) prima sembra che voglia suicidarsi ma poi lo vediamo fuggire verso una vita — forse — più autentica, confondendosi in mezzo alla folla mentre la voce della ragazza, irrealisticamente amplificata dal ricevitore del telefono da lui lasciato sollevato, lo insegue simile al suono di un meccanico robot. Facendo ricorso a giochi formali, sequenze oniriche ed escursioni nel documentario, adoperando effetti e distorsioni ottiche, Manthoulis cerca di costruire l'immagine di una società che solo casualmente mostra di essere agganciata alla realtà.

Questo aggancio con la realtà è il solo elemento positivo del film, che è senza dubbio un lavoro onesto, nato dalla familiarità dell'autore con l'ambiente descritto, e che appare come uno dei pochi film greci d'ambiente contemporaneo che riveli un certo atteggiamento critico. Nel panorama del cinema greco questo film costituisce senz'altro un passo avanti, anche se non sul piano strettamente artistico.

Molto più personale, e al tempo stesso più fluido cinematograficamente, *Daphnis e Cloe 1966* di Mika Zaharopoulou, una ventitreenne diplomata all'I.D.H.E.C. di Parigi. È il suo primo lungometraggio; in seguito parlerò del suo primo cortometraggio, realizzato due anni fa nei boschi intorno a Parigi, intitolato *Sinandissi* (t.l.: Incontro). Nel suo film la giovane Zaharopoulou ha saputo trovare una poetica cadenza nel trasferire l'antica leggenda ai giorni nostri e ambientando l'azione parte a Parigi e parte in Grecia. Contrariamen-

te al solito, il film non ha « happy end ». Due ragazzi sono innamorati; ma un antico amante della madre della fanciulla seduce il ragazzo e lo porta con sé a Parigi, dove egli diventa attore. Otto anni dopo la ragazza va alla ricerca dell'innamorato. S'incontrano, trascorrono la notte assieme e il giorno dopo, davanti al teatro dove lavora, il giovane non sa far altro che domandare « A che ora parte il tuo aereo? », mentre un cavallo bianco, simile a quello con cui i due erano soliti giocare sulla spiaggia da bambini, si trascina in mezzo alle nebbie mattutine di una Parigi grigia e invernale.

Ad onta del soggetto, il film è lontano dalle sdolcinature tipiche del film greco e da quel sentimentalismo fatto di vicende paesane, di oscurità e di musiche buzuki che sono il dominio dell'« Heimatfilm » ellenico. Il melodramma è solo nel soggetto, ma la forza del film è nel suo ritmo: un ritmo lento, ponderato, quasi freddo, che non ricorre a superficiali elementi emotivi. Gradualmente nello spettatore nasce una sorta di risonanza, di partecipazione, grazie a una inconsueta (per un film greco) concentrazione di dettagli, di frammenti musicali, di ambienti reali (sia a Parigi che in Grecia la regista ha girato dal vero, senza far mai ricorso al teatro di posa) e un atteggiamento « neutrale » della macchina da presa. Decisamente il film elude le consuete strutture e convenzioni drammatiche — fondamento del cinema tradizionale — e forse per questo appare il più cinematografico tra i nuovi film greci.

Dafnis e Cloe 1966 ha ricevuto pessime accoglienze, all'ultimo Festival di Salonicco, da parte degli scrittori greci: non solo, credo, perché esso si allontana dal punto di vista sia formale che tematico dagli schemi correnti del film greco, ma anche perché i Greci sono diffidenti verso le donne che mostrano di voler essere autosufficienti, specie se esse non si peritano di dichiarare apertamente, anche in pubblico, quello che pensano. Non v'è dubbio che la Zaharopoulou, se rimarrà in Grecia, avrà una carriera molto difficile, ma è altrettanto certo che, se riuscirà a spuntarla, ne sarà valsa la pena.

Il più moderno tra i film che ho visto in Grecia è *Mehri to Plio* (t.l.: Sulla nave) di Alexis Damianos, uno dei più interessanti uomini di teatro che agiscano in Grecia, fondatore del Teatro Sperimentale di Atene e del famoso Teatro Poreia. Questo suo primo film, in tre episodi segue le vicende di un emigrante, Antonis, dalle natie montagne al porto del Pireo, dove si suppone che s'imbarchi per l'Australia. Il protagonista trascorre alcuni giorni nella casa di un fabbro in

un villaggio, poi alcuni altri giorni in una capanna in una valle e infine trova ricovero, per la sua ultima notte prima dell'imbarco, nella casa di una coppia che abita nelle vicinanze del porto e che è in procinto di separarsi. Ogni volta il protagonista si allontana dai suoi ospiti perché di volta in volta essi gli pongono dei problemi a cui non è capace di dare una risposta e che sono il riflesso dei suoi personali problemi; in questo senso il film simboleggia la fuga di Antonis dalla sua stessa problematica, che tuttavia — e in questo risiede la forza del film — non può esser risolta nell'ambito delle strutture sociali ed economiche nelle quali egli si muove.

A parte l'episodio centrale, che è il più tradizionale (Antonis incontra una beltà contadina affetta da ninfomania, che si è dedicata alla prostituzione in città) il film testimonia un sottile approfondimento del tutto inconsueto nel cinema greco. Damianos adotta uno stile semi-documentaristico, con frequente uso della macchina a mano, e senza troppo preoccuparsi della tecnica descrive la vita della gente comune, che trova certamente riscontro nella realtà, e i cui insolubili problemi quotidiani sono i problemi quotidiani di milioni di greci.

Nella casa del fabbro vi è un episodio di gelosia relativo a una ragazza, un'orfana, verso cui Antonis mostra un certo interesse ma che s'innammora del fabbro. Nella sua ingenua fanciullezza, le sue passeggiate nei campi per cogliere fiori, il suo modo di gestire, la sua verginità, la ragazza simboleggia l'antica sincera natura della Grecia, caduta nel vortice del progresso, e la cui genuinità viene ripudiata dalla moderna vita industrializzata.

L'episodio più autentico e meglio delineato è quello che ha luogo al Pireo, nella casa della coppia presso la quale è alloggiato Antonis. Mentre questi dorme nella stanza accanto, la sgraziata moglie del suo ospite tenta di indurre il marito a non partire: indossa una trasparente camicia e gli si avvicina. Segue un atto sessuale di esemplare squallore, dopo di che, alle prime luci dell'alba, l'uomo parte ugualmente. Mentre sorge il giorno i due uomini si allontanano assieme da quest'ultimo ancoraggio, alla ricerca di un nuovo porto che accolga la loro disperazione. Le conversazioni tra marito e moglie, la descrizione dettagliata del loro miserabile alloggio, le riprese nelle vie del porto, il formicolio della folla e il polveroso mondo industriale che la circonda: tutto ciò coglie il senso di un'intera cultura e rende l'immagine di una libertà in via di estinzione e di uno spirito languente. Poiché tutto ciò che nella cultura gresa classica ed anche nella recente letteratura ad uso turistico veniva e viene presentata come la

« vera » Grecia — l'intenso profumo di gelsomini emanante dai chiusi cortili, il latte acido posto sui davanzali delle finestre, gli uliveti di Delfo, quella totale, autentica, profonda connessione con la terra e col mare di un'antica razza — tutto ciò va morendo ed è già ampiamente scomparso. Il cinema greco è solo uno dei molti simboli di questa decadenza; un altro è costituito dalle polverose chiese bizantine sepolte accanto — o addirittura sotto — ai moderni grattacieli; un terzo simbolo, forse il più triste, sono le masse di miserabili operai che emigrano per andare a lavorare nelle fabbriche del Nord Europa.

Questa forzata emigrazione di massa — da cui si può dire che nessuna famiglia greca sia esente — colora ampiamente l'attuale vita quotidiana degli strati più poveri della società greca. Nei film greci di second'ordine la favola del figlio che torna dopo aver fatto fortuna all'estero è un tema ricorrente, che quasi mai viene trattato in modo realistico. Questo tema viene spesso affrontato anche nei cortometraggi i quali, grazie al loro modesto costo, offrono spesso ai giovani registi la possibilità di esprimere in forma più diretta quello che pensano, poiché col ridotto rischio finanziario si riduce di solito anche il controllo da parte dei produttori. Alcuni cortometraggi greci sono migliori, e più coraggiosi, dei film di lungometraggio che i loro autori realizzano in seguito.

I cortometraggi

Ho avuto modo di vedere sei cortometroggi: *O Kleftis* (t.l.: Il ladro) e *Jimmy il Tigre*, entrambi di Pandelis Voulgaris; il già citato *Sinandissi* (t.l.: Incontro), scritto, interpretato, montato e diretto da Mika Zaharopoulou, diplomatasi all'I.D.H.E.C.; *Mias Dekaris Istoria* (t.l.: Storia di dieci lire) di Dimitrios Nolas, *T'Alogo* (t.l.: Il cavallo) di Kostis Zois e *750.000* di Alexis Grivas, tutti realizzati da giovani esordienti, e tutti piuttosto promettenti. È soprattutto sulla base di questi film che io ho potuto esprimere più su la convinzione che in Grecia si potrebbero fare dei buoni film. Ciò che distingue questi cortometraggi dai lungometraggi — almeno da quelli che conosco — è più che una economia dovuta alla modesta lunghezza: essi mostrano, in più, un'economia di bravura, un'economia di ostentazione, voglio dire una reticenza rivelatrice di modestia. Anche se non vi è tra essi nessun capolavoro, tuttavia rivelano una consapevole volontà

— almeno nei registi giovani — d'inserirsi nelle correnti culturali del cinema mondiale, e una naturale capacità che l'isolamento non arriva a soffocare. Inoltre essi rivelano un senso di contemporaneità e di humour: due qualità ampiamente assenti nei film normali. Mi sembra evidente che alcuni di questi giovani, se gli venisse offerta una possibilità, potrebbero creare un cinema greco non soltanto esportabile ma anche artisticamente valido.

O Kleftis racconta la breve storia di un poliziotto che, pizzicato un borsaiolo in un autobus, invece di arrestarlo cerca di parlargli. Questo modo umano di comportarsi si ritorce a suo danno quando, dopo aver ascoltato la pietosa storia dell'uomo (che può anche esser vera) e averlo lasciato andare, si accorge di essere stato lui stesso derubato del portafogli. È un film pieno di realismo e di umorismo, che non solo offre una divertente immagine di vita contemporanea, ma mostra anche dei quartieri di una città greca (Atene) che son fuori dei normali itinerari turistici, e in stile semidocumentaristico arriva a fornire un ritratto di una società, mostrandone appena due membri.

Sinandissi è un bozzetto romantico, che risente chiaramente la formazione francese dell'autore: una solitaria fanciulla ha un breve affettuoso incontro con un bambino. Un appuntamento, una gioiosa passeggiata in un bosco, un addio. Splendidamente fotografato — forse uno dei migliori risultati fotografici che io abbia visto a Salonicco — il film, che è soprattutto un saggio di disciplina creativa, è una opera giovane, con quanto di positivo e di negativo tale definizione comporta.

Mias Dekaras Istoria è una breve commedia non priva di accenti patetici. Un giovane si alza da letto, indossa l'unico paio di pantaloni appesi nel suo guardaroba, cerca invano un mozzicone di sigaretta e trova una moneta da 20 Lepta, cioè più o meno da dieci lire. Girovaghiamo con lui per Atene, accorgendoci a poco a poco, assieme a lui, che avere poco danaro è peggio che non averne affatto: non può comprarsi un panino, non può prendere un autobus né comprare del mangime per il canarino, e infine non può neanche sbarazzarsi della moneta dandola a un mendicante: costui la getta via con disprezzo. Nel corso di questo girovagare assistiamo a un buon numero di trovate cinematografiche: un autobus che si arresta e riparte di colpo come un gatto che gioca col topo, dei sorprendenti effetti sonori e in genere tutto un linguaggio che attesta non solo senso umo-

ristico e partecipazione umana, ma anche una considerevole conoscenza delle forme più moderne del cinema internazionale.

T'Alogo è una storia essenzialmente romantica: l'unico cavallo di un contadino è requisito dall'esercito per una guerra non definita, ma che potrebbe essere la prima guerra mondiale. Vi sono solo tre protagonisti: il vecchio, un ragazzo (forse suo nipote) e il cavallo; e i tre recitano — letteralmente — un'agreste elegia senza che venga pronunciata una sola parola. Impercettibilmente, e con delicata insistenza, Zois dipinge un'atmosfera. Certo gli si può imputare un eccessivo romanticismo; ma non mi sembrerebbe giusto svalutare una operetta che mostra tanta sensibilità, sulla base di un criterio soggettivo di chi guarda.

Il problema dell'emigrazione viene affrontato in modo particolarmente aggressivo in 750.000 di Alexis Grivas, un giovane ateniese che dirige la rivista « Ellenikos Kinematografos ». Girato a Parigi e dintorni, nelle fabbriche di automobili in cui molti emigranti greci han trovato lavoro, e nei baraccamenti in cui questi operai vivono, in locali angusti e sporchi, il film è un polemico attacco contro lo sfruttamento operato dalla grande industria nei confronti dei lavoratori. Nella Grecia stessa n'è stata vietata la proiezione, e solo i giornalisti han potuto visionarlo a Salonicco. Malgrado i notevoli difetti tecnici (in gran parte dovute alla necessità di girare di nascosto: la polizia padronale francese aveva vietato l'accesso alle baracche al regista, il quale ha dovuto talvolta servirsi di fotografie, anche queste scattate non senza pericolo) il documentario possiede un suo aspro vigore. Con Alexis Damianos, Grivas rappresenta l'elemento più impegnato del giovane cinema greco.

Dal punto di vista tecnico e da quello tematico il cortometraggio più completo ed esauriente è *Jimmy il Tigre* di Pandelis Voulgaris. È la storia di un « forzuto » che spezza catene e mangia fuoco davanti a una folla di turisti e curiosi nei quartieri ateniesi di Plaka e di Monastiraki. L'uomo fa amicizia con una giovane turista tedesca che da principio vuol solo fotografarlo ma poi se ne innammora. Alla fine del film « il Tigre » viene trascinato a suon di percosse da suo cognato per le affollate vie di Atene, mentre il traffico scorre indisturbato e la macchina da presa, con una lunga « gru » in alto, scopre il panorama dei palazzi della città moderna... Il forzuto che senza reagire si lascia massacrare da chi gli sta intorno è visto come il simbolo del vigore che viene meno in un intero paese. Per quanto il regista

non sembri prendere una precisa posizione di polemica culturale, tuttavia egli riesce, in poche immagini, a illuminare il problema centrale della Grecia moderna meglio di quanto faccia qualsiasi film, anche di lungometraggio, realizzato in questo paese vivamente, pur se inconsapevolmente, proteso verso un completo rinnovamento.

Conclusioni

Resta qualche osservazione da fare sul festival in se stesso. Varie polemiche sono scoppiate intorno ad esso, sia durante i lavori preparatori, svoltisi ad Atene, per la selezione dei film, sia alla fine, dopo il verdetto della giuria. Sostanzialmente il conflitto è sorto sulla contrapposizione di cui parlavo all'inizio: i critici e gli artisti che fan parte del comitato di selezione e della giuria hanno, del tipo di film che dovrebbero esser presentati a Salonicco, un'idea diversa da quella dei produttori direttamente interessati alla competizione; e a me sembra abbastanza facile comprendere entrambe le posizioni. Nell'ambito del mercato interno il festival non giova gran che alle fortune commerciali del cinema ellenico. È in fondo l'eterno problema che si propone anche a Cannes, Berlino e Venezia, e se questi festival non hanno trovato una soluzione, non c'è da sorprendersi che non vi sia riuscito quello di Salonicco, che agisce in condizioni ben più difficili. Non è più sufficiente chiedere film migliori, se prima non si crea una situazione sociale ed economica tale da consentire che fiorisca un nuovo cinema. La Grecia è un paese ricco ed ha una modesta percentuale di spettatori che possano rispondere a un cinema d'impegno: il che è un pesante « handicap ». La semplice richiesta di elevare la qualità dei film potrebbe apparire, se accolta, suicida ai produttori che sfornano quasi un centinaio di film all'anno. Ancora adesso è sorprendente che esista nel paese una così vigorosa pattuglia che si batte per il buon cinema e che essa abbia tanta influenza. Il fatto che molti di coloro che si occupano dell'organizzazione del festival abbiano un'autentica coscienza culturale e una visione non ristretta del film come arte è un risultato di grande importanza, maggiore di quel che sarebbe in qualsiasi altro paese; e mi sembra che la soluzione delle contraddizioni che attualmente pesano sul festival potrebbe risiedere in un graduale,cosciente miglioramento del gusto del pubblico ottenuto attraverso un'attività capillare e continua, tipo quella dei cineclub o simili. Naturalmente è difficile giudicare se la

Grecia sia abbastanza grande per reggere, oggi come oggi, una seria cinematografia nazionale, o valutare se, anche nelle migliori circostanze, un pubblico per i film d'impegno possa esistere in un paese di otto milioni e mezzo di abitanti.

Molte altre osservazioni potrebbero farsi, ma ho cercato in questa nota di dare uno sguardo panoramico. Salonicco è stato, per me, un'esperienza unica per una serie di ragioni, alcune delle quali esulano dallo stretto ambito cinematografico. Ho scoperto una parte dell'autentica eredità bizantina: molto più autentica degli edulcorati relitti che ci hanno trasmesso Venezia e l'Istria; ho visto un'autentica città greca, profondamente diversa dall'immagine che uno straniero può ricavare da Atene o da Hydra; ho avuto l'esperienza della mastodontica Fiera Campionaria di Salonicco (di cui il Festival è solo un settore, e il cui direttore, Pavlos Zannas, è anche il fondatore e l'elemento propulsivo di molte iniziative di cultura cinematografica, delle quali il Festival e il movimento dei cineclub son solo due aspetti); infine ho avuto l'esperienza diretta di una città che in pochi anni va cercando di recuperare uno svantaggio — in campo economico, sociale, politico — di secoli: un'esperienza che mi è servita come preparazione a ciò che ho poi visto in Turchia e in Grecia. Salonicco — ed è forse la cosa più importante — ha costituito per me un esempio vivido di uno spirito che ad onta di pesanti remore è pronto a battersi per un più illuminato atteggiamento verso i fatti artistici e verso il cinema in particolare. Son sicuro che i problemi della Grecia, quali li ho intuiti a Salonicco, esistono in molti altri paesi, e che a lungo andare ciascuno avrà da apprendere dai rispettivi errori. Importante è lo spirito di avventura; ed io sono convinto che ai Greci questo spirito non manchi.

(*Traduzione di* Guido Cincotti)

Ritratti cinematografici di donne italiane di oggi

colloquio con ANTONIO PIETRANGELI

D. (Fausto Montesanti): *Con Antonio Pietrangeli cerchiamo di iniziare quella conversazione che ci eravamo proposti di fare fin dall'inizio della serie di proiezioni che il C.S.C. ha a lui dedicate. Personalmente, saluto in Pietrangeli anzitutto un vecchio, carissimo amico fin dall'epoca...*

R. (Antonio Pietrangeli): ... preistorica...

D. (Montesanti): *... preistorica, in quanto il Centro Sperimentale era appena inaugurato. Mi rammento di una breve conversazione che Pietrangeli ed io avemmo un giorno proprio fuori di questa porta con un giornalista straniero, il quale ci domandava affannosamente che cosa si proiettava nelle sale che potesse in qualche modo essere tipico del cinema italiano di quell'epoca. Ricordo che ci guardammo smarriti, con una sorta di perplessità; io ero allievo, allora, e Pietrangeli si occupava di « Bianco e Nero ». Venne fuori qualche titolo,* La cavalleria rusticana *di Palermi, mi pare di ricordare, ma poi, poco convinti, ci guardammo un po' imbarazzati per questo titolo che era venuto fuori. Fin da allora, cioè, chi si occupava di critica, chi cominciava ad occuparsi di cinema come me avvertiva lo scontento, il terreno franoso in cui si lavorava. Eravamo nel 1941:* Quattro passi fra le nuvole *e* Ossessione *erano ancora di là da venire; il cinema italiano era impantanato in una palude di telefoni bianchi, di film innocui, scacciapensieri, in cui non veniva fuori l'immagine dell'Italia. Molti anni sono passati, adesso il cinema italiano spesso si occupa dell'Italia, si occupa anche di un'Italia minore e molti registi hanno scelto proprio questa strada, di cantare gli angoli, le figure minori di una Italia sconosciuta o meglio che tutti noi conosciamo nella vita di tutti i giorni ma che non sempre lo schermo riesce a cogliere nella sua verità. Quindi, è con piacere, veramente con gioia che ho qui accanto di nuovo Pietrangeli dopo una manifestazione dedicata alla sua opera in cui tanta parte del costume italiano è presente e da lui così puntualmente colto. Vorrei fin d'ora invitarvi, come sempre avviene del resto in questi incontri che noi abbiamo con i registi, ad essere franchi, a dire tutto quello che vi passa per la testa, sia per ciò che riguarda certe scelte di contenuto, di indirizzo, sia da un punto di vista più strettamente formale, tecnico, nell'ambito della specializzazione di ciascuno; in modo di poter avere un quadro*

completo e dell'opera di Pietrangeli e di certe vostre esigenze, di certi vostri desiderî messi a confronto con quelli di un regista che oggi veramente onora il cinema italiano con la sua opera. Per iniziare il discorso avrei da rivolgere io una domanda a Pietrangeli. Nel ripercorrere la sua opera, sono stato colpito dalla persistenza di un tema ricorrente: un personaggio di donna incerta, maldestra, inesperta, « disponibile », la quale si trova a contatto con la società. Da Il sole negli occhi *e persino attraverso* Nata di marzo *— entro certi limiti —, attraverso* La parmigiana *e* La visita, *per certi aspetti, e soprattutto in* Io la conoscevo bene *questo personaggio femminile si rincorre, proprio come il filo che unisce le perle di una collana. Vorrei sapere da lui se questa insistenza, questa affezione che egli dimostra verso un tipo femminile è una sorta di simbolo, è una scelta precisa, si riferisce, cioè, a una esperienza personale, come ha scelto un personaggio femminile di questo tipo e perché lo ha « bulinato », perfezionato, inseguito fino a* Io la conoscevo bene*; in che modo è arrivato a certe soluzioni, vuoi di carattere contenutistico, vuoi di carattere formale nella impostazione del racconto, degli episodi, dei personaggi.*

R.: Non è tanto che io sia la Celestina de *Il sole negli occhi* o l'Adriana di *Io la conoscevo bene* o la Pina de *La visita* come, scusatemi, Flaubert era Emma Bovary. Ma è che nel processo di trasformazione sociale a cui, da vent'anni a questa parte, assistiamo in Italia, la donna ha incontestabilmente un ruolo da protagonista. Tanto profondo e rapido è stato il passaggio dalle posizioni in cui era relegata ancora subito dopo la guerra a quelle che, di forza, ha occupato negli ultimi anni. E non si tratta solo di un fatto di costume quanto di una radicale, profonda rivoluzione interiore: processo che dura tutt'ora e che forse è addirittura in anticipo sull'evoluzione della società italiana, tant'è vero che gli stessi istituti di legge stentano a tenergli dietro. Proprio per questo, forse, la donna s'è posta tanto spesso al centro delle storie dei miei film. E nel cammino da *Il sole negli occhi* a *Io la conoscevo bene* possono ritrovarsi alcune tappe, e non le meno significative, di questa evoluzione. La Celestina de *Il sole negli occhi* reagisce con la forza di un carattere elementare all'urto con l'ambiente in cui è stata trapiantata e arriva, alla fine, a decidere di affrontare la condizione di ragazza-madre, il che, quattordici anni fa, era molto più problematico e spinoso di quanto non lo sia oggi. E tra quel personaggio e la ragazza « disponibile » di *Io la conoscevo bene* c'è effettivamente un legame di parentela meno lontano e superficiale di quanto non si possa pensare. Così Francesca, la giovanissima moglie borghese di *Nata di marzo*, che si rifiuta di ridurre la sua vita coniugale alla sola condizione di « donna di casa » e si sforza di ottenere, non solo in teoria ma nella pratica quotidiana, una effettiva parità anche nella sfera del sesso; così *La parmigiana* Dora che nonostante tutte le stor-

ture, i suoi vizi d'origine, mira a procurarsi una « sua » condizione, ma la naturale disponibilità del suo carattere la porta a scivolare sul piano inclinato dei cedimenti sempre meno controllabili; così le sgangherate, sprovvedute compagne di *Adua* che, partite col piede sinistro, intravvedono per un attimo l'ipotesi del lavoro come mezzo per affrancarsi; così la Pina de *La visita*, che sta a mezz'aria tra il proletariato contadino e la piccola borghesia provinciale e che, col suo temperamento generoso ed estroverso, cerca di resistere alle deformazioni del ceto e dell'età e tenta a suo modo di allontanare da sé il peso sempre più opprimente della solitudine. Sono tutte legate da uno stesso « filo rosso » rappresentato non già da una mia predilezione per questo o quel prototipo di donna quanto dai vari aspetti che può aver assunto il cammino dell'emancipazione della donna nella società italiana.

D. (VINCENZO PORCELLI, allievo del corso di direzione di produzione, II anno): *Arrivati alla donna del 1965-66 di* Io la conoscevo bene, *vediamo che il film si conclude con il suicidio della donna. In sostanza, la donna che arriva a raggiungere tutto quello che voleva, si volge poi al suicidio. La presa di coscienza della donna, del suo valore, allora, si conclude male?*

R.: Non mi pare giusto quello che lei dice. Anzitutto non so proprio che cosa « raggiunga », di « quello che voleva », la protagonista del mio film. Adriana non « raggiunge » nulla e veramente non « voleva » nulla: tutto quello che fa, quello che avviene attorno a lei o in lei non arriva mai, o quasi, sul piano della coscienza. In secondo luogo non è esatto ritenere pessimistica la conclusione di *Io la conoscevo bene* perché Adriana si suicida. Per assurdo, proprio il suicidio è il dato « ottimistico », positivo, di tuta la vicenda, il mio « atto d'amore » per il personaggio. Adriana scavalca il parapetto della finestra e affronta la morte con la stessa consapevole incoscienza con la quale affrontava la vita. Lei che non se la prendeva mai con nessuno, che era abituata a buttarsi tutto dietro le spalle, se l'è presa, tutta in una volta, con se stessa. Perché? Perché un parabrezza, che sembrava integro e resistente, di colpo s'infrange, si sminuzza in mille frammenti senza una causa apparente? Era andata avanti tra un ballo e l'altro, un disco e l'altro, un uomo e l'altro sino al momento in cui qualcosa (un momento di stanchezza, un attacco di noia, un'ombra improvvisa) ha arrestato per un attimo lo stordente girotondo, e di colpo s'è fatto un vuoto, e in quel vuoto è passato per la prima volta il lampo della verità, e il balcone aperto è potuto

apparire improvvisamente come una liberazione. Ma quel suicidio « così ovvio, direi così innocente nella sua repentina follìa », come pressappoco ha scritto un acuto critico, « quasi un impulso infantile di riparo nel grembo materno, il solo grembo materno che le si offre, quello della morte », ha lo stesso valore dei gridi, dei pianti o delle proteste delle altre mie sciagurate o sventurate protagoniste. Perché, nonostante le apparenze, Adriana non era solo — come credono tutti quelli che « la conoscevano bene » — una di quelle automobiline dei baracconi d'autoscontro, che procedono per forza d'inerzia sotto la spinta delle sollecitazioni esterne provenienti da tutte le direzioni; non le « scivolava tutto addosso senza lasciare traccia » — per citare un dialogo del film — « come l'acqua sopra certe stoffe impermeabilizzate »; ma proprio nell'attimo in cui sopprimeva se stessa, affermava la sua dignità d'essere umano. In altre parole, le esperienze negative graffiavano, lasciavano un segno dentro di lei. Se io fossi stato impietoso e avessi voluto concludere pessimisticamente la sua sconclusionata e « casuale » vita, l'avrei tranquillamente lasciata continuare nel suo vortice assurdo e senza scampo. Allora sì, tutto le sarebbe veramente passato addosso senza lasciare traccia, sarebbe veramente bastato un disco giusto caduto sul « pick-up » al momento buono, un colpo di spazzola bene assestato ai capelli, per farle ogni volta riprendere, sculettando e sorridendo, il cammino, nella monotona iterazione di gesti, di atteggiamenti, di situazioni sempre uguali, senza che mai « ieri » e « domani » significassero più che nulla. Per questo le ripeto che, per me, il suicidio di Adriana è il dato « ottimistico » della mia storia.

D. (PORCELLI): *Sì, per quanto riguarda una donna in particolare, ma in quanto al personaggio di donna italiana che lei ha delineato, praticamente, arrivata alla conclusione di aver raggiunto quella libertà estrema che ha il personaggio di* Io la conoscevo bene, *la protagonista non ha concluso nulla, non è soddisfatta della sua vita.*

R.: Parlando di « concludere » e di « soddisfatta » lei ripropone con altre parole la domanda di prima. D'altro canto io non sono un sociologo e non ho mai pensato di fare dei miei film dei trattati sulle condizioni attuali della società. Ma oggi che stiamo toccando le perigliose mète della « civiltà del benessere » è chiaro che la solitudine, l'insoddisfazione, l'angoscia, l'incomunicabilità, l'alienazione, la nevrosi e il cieco solipsismo dell'uomo contemporaneo — li chiami come vuole — sono i temi di maggiore rilevanza. Basta

guardare le statistiche degli psicopatici, degli alcoolizzati, dei suicidi in una qualsiasi delle opere sull'argomento come « Psicanalisi della società contemporanea » di Fromm. E posso dirle che, di fronte ai personaggi straniati e stravolti di certa recente narrativa o di certi film italiani e stranieri, la mia Adriana è una protagonista fin troppo « positiva ». Io ho cercato non tanto di osservare al microscopio, con l'occhio impersonale del ricercatore, un personaggio siffatto, quanto di avvicinarmi a lui, di capirlo, di tendergli una mano (forse egoisticamente, non so se per dare o ricevere aiuto) con tutto l'ottimismo possibile in una situazione come l'attuale.

D. (MONTESANTI): *Per restare ancora un momento su questo tema e per tornare alla ricostruzione della genesi di questo personaggio ricorrente nella tua opera, vorrei, rifacendomi anche a una cosa che mi hai detto in questi giorni, che cioè* Io la conoscevo bene *è stato concepito prima di* La parmigiana, *domandarti attraverso quale evoluzione questo personaggio si è andato affinando nella tua mente e in che modo* Io la conoscevo bene *arriva prima della* Parmigiana. *Perché* La parmigiana *doveva essere fatto dopo?*

R.: Nella primavera del 1961 io avvicinai diecine e diecine di ragazze che giravano attorno al mondo dello spettacolo, il sottobosco delle « pin-up », delle « cover-girl », delle attricette, generiche, genérichette, modelle e simili. E condussi una vera e propria inchiesta da sociologo, con tanto di schede e di indagini parallele. Era singolare vedere come il paradigma di tante diverse esistenze fosse sempre uguale, cioè la storia raccontata dalla signorina Elsa fosse identica, salvo le piccole discordanze dovute alla diversa estrazione, alle diverse condizioni economiche di partenza o al diverso luogo in cui si era svolta, alla storia della signorina Giorgina. Naturalmente queste ragazze erano vive, vegete e magari « soddisfatte », anche se qualche volta parlavano di questa o di quella loro amica che all'improvviso aveva « aperto il gas » o « aveva preso troppi sonniferi » senza lasciare nemmeno una riga né a loro né ai parenti più stretti, e cercavano di spiegarsi quel gesto definitivo con le semplicistiche giustificazioni « era un po' matta », « beveva troppo », « s'era buttata via e l'ultimo ragazzo l'aveva lasciata », « non era tipo da ammazzarsi. Le piacevano solo i vestiti e ballare. Il resto, zero. Eppure... ». Tutte esistenze, dicevo, sorprendentemente uguali, ricalcabili l'una sull'altra, e tutte ugualmente miserevoli, anche se le ragazze che me ne parlavano non se ne rendevano affatto conto mentre mi descrivevano come un giorno erano partite da Perugia o da Como o da Avezzano,

come avevano tentato la « decorazione di maioliche » o di fare la « mannequin » nel tale « atelier », quanto e in che modo avevano pagato quel « servizio fotografico » o quella « controcopertina », come avevano fatto parte della compagnia tale, come erano state a letto col capocomico talaltro, come avevano preso certe pasticchette per vincere il trauma di recitare sulla scena, che poi queste pasticchette non erano tranquillanti ma stupefacenti belli e buoni, e come poi erano state prese sotto la protezione di una certa signora che le aveva riportate a Roma e sottoposte a una cura intensiva di bistecche e di sonno, come « non si erano lasciate scappare » quel bell'attore « fusto » di passaggio a Roma, come « avevano consolato la solitudine di quel povero giovanotto che, accusato ingiustamente d'una colpa non commessa, faceva vita da eremita perché tutti lo scansavano » — e potrei continuare all'infinito. Da quell'inchiesta nacque, con la prepotente evidenza della verità, il personaggio di Adriana Astarelli. Nell'estate di quell'anno 1961 scrissi, con i miei collaboratori Ruggero Maccari ed Ettore Scola, l'intera sceneggiatura, quella stessa, identica sceneggiatura che poi ho « girato » nel 1965. Le riprese, che dovevano aver inizio nel settembre-ottobre 1961, non ebbero luogo per ragioni finanziarie. Il nome della signorina Sandrelli, alla quale avevo fatto degli splendidi provini, non sembrava sufficiente alla produzione e alla distribuzione per poter « montare » il film. Così il copione passò sui tavoli di tutti i produttori italiani e mi vennero, a volta a volta, proposti i nomi delle attrici più disparate (e magari più lontane dal ruolo), da Natalie Wood a Brigitte Bardot, da Claudia Cardinale a Silvana Mangano, da Corinne Marchand a Daniela Rocca. Mentre continuavo ad insistere per realizzare il film con la Sandrelli, mi venne offerto — era il 1963 — *La parmigiana.* Mi seduceva abbastanza l'idea di fare un altro « ritratto » di donna moderna, avevo la libertà di rielaborare a mio piacimento il testo del romanzo, e accettai. Naturalmente, raccontando una vicenda per molti aspetti, palesi e sotterranei, analoga a quella di *Io la conoscevo bene* era quasi d'obbligo toccare ambienti e personaggi simili. Accadde così, tanto per fare un esempio, l'osmosi del press-agent di *Io la conoscevo bene* nel fotografo pubblicitario de *La parmigiana* (interpretato da Nino Manfredi). Quando finalmente ho potuto realizzare *Io la conoscevo bene*, mi sono posto tra i tanti il problema del personaggio descritto anni prima ne *La parmigiana.* Ma mi doleva toccare l'organicità della sceneggiatura di *Io la conoscevo bene*, sviare la distribuzione tutt'altro che casuale degli avvenimenti e in una parola incri-

nare la coerenza interna di un racconto in cui ciascuna « tessera » aveva il suo posto e il suo valore preciso, solo perché avevo già descritto in un altro film un certo tipo di personaggio laterale. Quindi la sceneggiatura di *Io la conoscevo bene* è rimasta quella che era, personaggi e avvenimenti, e io ho girato il film senza pensare alla *Parmigiana* anche se tutte e due le volte è stato Nino Manfredi ad interpretare il ruolo.

D. (GIUSEPPE SCAVUZZO, allievo del corso di direzione di produzione, I anno): *Il personaggio del film* Io la conoscevo bene *è la « summa » — come lei ha detto — di tutti gli altri personaggi femminili. Lei ha voluto che la protagonista concludesse le sue esperienze, se non sbaglio, con un negro. Avrebbe potuto suicidarsi prima ma non l'ha fatto, come se soltanto adesso ormai la protagonista avesse — come si suol dire — toccato il fondo. È questa la sensazione che lei ha voluto stimolare?*

R.: Per l'amor di Dio! Questa è una sensazione alla quale non ho mai pensato e che respingo con tutta la violenza possibile proprio perché, e il film lo dimostra abbastanza, non ho nessun preconcetto razziale. Già ne *La visita* il protagonista, Adolfo, tra gli altri dati negativi del suo negativissimo carattere, aveva quello d'essere razzista e Pina glielo rimproverava apertamente. In *Io la conoscevo bene* c'è addirittura una scena che può chiarirle la mia posizione. Cianfanna (il press-agent impersonato da Manfredi) è andato, senza essere invitato, al « party » di Morganelli (Franco Fabrizi) ed ha portato con sé Janine, una bella ragazza di colore. Quando Morganelli li scorge tra la folla degli invitati, si rivolge inquieto a Cianfanna: « Te l'avevo detto di non venire! Così mi declassi il salotto!... » — « Perché, sei razzista?... », domanda interdetto Cianfanna pensando che Morganelli si riferisca a Janine. « Ma che me ne frega di lei!... », replica inviperito Morganelli, « Io parlo di te!... ». E cioè un signore poco pulito italiano è molto più « negro » — ammesso che alla parola « negro » si debba dare un significato dispregiativo — di un negro. Quindi io non ho mai pensato, assolutamente, che far trascorrere alla protagonista una serata con un uomo di colore fosse un fatto negativo o che comunque — come dice lei — « le facesse toccare il fondo ». Non è la prima volta, tuttavia, che mi sento rivolgere questa stessa domanda. Ingenuamente forse, nessuno di noi (e mi riferisco anche agli sceneggiatori, ai produttori, a tutti i miei collaboratori) ha mai pensato, mai sospettato che la serata trascorsa da Adriana con quel giovane intellettuale americano negro potesse assumere

il significato che qualcuno come lei ha voluto dargli. Tanto più che questo è forse l'unico episodio, tra i tanti, in cui le ore trascorse da Adriana col suo occasionale « partner » vengono mostrate nella loro continuità: cioè si sono incontrati per caso in un « night », sono andati a finire la serata all'Eur (scendendo la scalinata della chiesa con la macchina, andando sul motoscafo del laghetto e poi a mangiare gli spaghetti nell'ultimo bar ancora aperto) finché all'alba si sono trovati davanti all'uccelliera del Giardino zoologico. L'unico valore che io e i miei sceneggiatori volevamo dare a quest'episodio era quello di un incontro abbastanza felice, sereno anche se movimentato, di due esseri piuttosto elementari che si divertono, stanno bene insieme (a ballare come a ridere) senza nessuna implicazione sentimentale o sessuale. D'altro canto, se voi riandate un momento con la memoria all'andamento narrativo di *Io la conoscevo bene,* potete rendervi conto che le cose più sgradevoli (umiliazioni, fallimenti, ecc.) accadono alla mia protagonista nella prima parte del film e mai nella seconda. Proprio perché non volevamo dare allo spettatore la possibilità di stabilire un erroneo rapporto di causalità tra questo o quell'episodio negativo e il suicidio. Se, per esempio, la storia dell'aborto fosse capitata nella seconda metà del film, lo spettatore avrebbe potuto supporre che la protagonista s'era uccisa, che so, per il rimorso d'aver soppresso la sua creatura. Se l'essere stata abbandonata dal ragazzo A o B fosse avvenuto nella parte finale, allo stesso modo sarebbe stato possibile creare un rapporto di causa ed effetto tra la vicenda accaduta immediatamente prima e il finale. Perciò, le dicevo, la posizione « sotto finale » — come diciamo noi sceneggiatori — della serata con il giovane negro non ha nessun valore nel senso da lei immaginato. Se oggi potessi rifare il film, forse sposterei quella vicenda o la abolirei, non so, proprio perché non possa venire in mente alla gente questo assurdo, e per me offensivo, sospetto.

D. (ANTONIO VENTRELLA, allievo del corso di scenografia, I anno): *Lei ha citato* La parmigiana *e* La visita. *Ora, secondo il mio modesto parere, narrativamente sono proprio i film che mi hanno deluso, sia per la psicologia dei personaggi che sono incerti, cioè non riescono a riscattare...*

R.: Che cosa non riesco a riscattare? Il peccato originale?

D. (VENTRELLA): *Non riescono a riscattare i punti deboli che noi abbiamo trovato in quei film, come il descrivere l'ambiente provinciale in modo eccessivamente polemico. Lei attinge da fonti di tradizione letteraria corrente e la sua regia a me è apparsa molto comune e scarsamente impegnata in sede figu-*

rativa. Siccome lei collabora come soggettista con Maccari e Scola, io credo che lei subisca l'influenza dei suoi collaboratori, cioè, lei non si distacca da loro dal lato narrativo e allora ci sono delle deficienze tecniche e i personaggi mancano di quella psicologia che uno spettatore ritiene di dover trovare nei suoi film. Nel primo film, Il sole negli occhi, *lei ha iniziato con una problematica morale, poi negli altri,* La visita, La parmigiana, Adua e le compagne, *dal serio lei cade nel faceto (escluso* Fantasmi a Roma, *che è una favola e che ritengo un film poderoso sia per i colori che per altre ragioni tecniche), cade un po' nel romanzo d'appendice. Perché lei inizia seriamente una problematica morale e poi invece cade nel faceto, non si impegna, la sua regia è scarsamente impegnata in sede figurativa?*

R.: È un po' difficile risponderle, dato che, mi scuso, la sua domanda è abbastanza confusa. Da quello che ho potuto capire, lei sostiene anzitutto che io avrei dei collaboratori come Maccari e Scola che « mi travierebbero ». Assumo io tutte le responsabilità dei miei « traviamenti » senza nessun bisogno di accollarli ad altri. Comunque non capisco come da un dato psicologico o addirittura morale — poiché lei è partito da queste premesse — venga poi a parlare di « scarso impegno nell'aspetto figurativo dei film », il che non ha niente a che vedere né con i contenuti né con « il serio e il faceto », come lei s'esprime. Per quanto riguarda « il serio e il faceto », che mi sembra una delle sue accuse più costanti, tutti i miei film — e forse per questo non le piacciono — da *Il sole negli occhi* a *Io la conoscevo bene* sono sempre misti di pianto e di riso: io non credo in una divisione manichea che spartisca il mondo in buoni e cattivi, in bianchi e neri, in quelli che piangono sempre e quelli che ridono sempre. Per me è tutto mescolato in un inestricabile guazzabuglio, per cui nella tragedia più angosciosa si può trovare l'aspetto comico e in mezzo alla situazione più comica può venire fuori la punta drammatica. Non è che non si possa ridere durante lo svolgimento d'una vicenda al fondo drammatica come quella di *Adua e le compagne*; e io ho sentito che molti di voi hanno riso, e forte, durante la proiezione di *Io la conoscevo bene*, soprattutto allo spettacolo miserando di Bagini (Tognazzi) che balla le « claquettes » a rischio dell'infarto pur di compiacere l'attore di fama che gli procurerà se non una scrittura almeno « la diecimila ». Per quanto riguarda l'aspetto figurativo dei miei film, non so che risponderle, può darsi che sia manchevole — come lei dice — forse perché la mia attenzione è sempre rivolta più agli aspetti narrativi, e magari agli aspetti morali che lei mi rimprovera, piuttosto che agli aspetti esteriormente figurativi del racconto. Mi interessa molto di più investigare, andare a fondo di una psicologia, piut-

tosto che esornare con bei movimenti di macchina, con trine e cappellini, ombrellini e fumoni, gli aspetti esteriori di una corsa in macchina o di un giro per la casa.

D. (MONTESANTI): *Pure, per restare all'aspetto figurativo, mi sembra che il film che si è ricordato adesso per la prima volta,* Fantasmi a Roma, *abbia un interesse proprio da questo punto di vista. Infatti (è il tuo unico film a colori, fra l'altro), ho l'impressione che questo film, per la stessa materia che trattava, ti abbia condotto verso certi interessi di carattere figurativo non fosse altro che per il pallore che caratterizza i fantasmi, per la scelta dei loro costumi, una certa luce magica che li circonda e poi quel castello, quella casa così piena di angoli bui, con quei richiami anche pittorici, mi sembra; forse, è l'unico film la cui materia ti dava magari occasione di interessarti anche ad una impostazione figurativa particolare.*

R.: Sì, ma non concepisco un « aspetto figurativo » esterno alla materia raccontata, come non capisco — è un'altra obiezione di cui parlo adesso perché siamo in argomento — la predilezione in astratto per una o piuttosto per un'altra forma di racconto. Cioè il fatto che ci siano o no dissolvenze, che si passi bruscamente per stacco da una situazione all'altra, che i diversi episodi siano legati o no, che vi siano o meno dei « ponti » narrativi, che la vicenda sia raccontata in ordine o per mezzo di « flash-back », non mi sembra che sia di per sé bello o brutto, riprovevole o lodevole. Mi pare un argomento talmente ovvio da non meritare nemmeno un accenno: eppure mi accorgo dalle vostre parole che non è così. Allora diciamo che una forma di scrittura non è mai bella o brutta di per sé, in assoluto, ma è bella o brutta solo in quanto pertinente o meno a quella particolare materia, a quella particolarissima storia. D'altra parte non è detto, ad esempio, che nel mio prossimo film io debba nuovamente adottare un tipo di racconto fratturato come quello di *Io la conoscevo bene* e non possa tranquillamente tornare ad una forma più tradizionale. Mi sembrerebbe assurdo che a un certo punto si dicesse: « Da oggi, nella scrittura, non si usano più gli asterischi; via il *punto e a capo*, che "fa vecchio"; come scrive bene, "moderno", il tale, che non adopera mai il *punto e virgola* ». Non avrebbe senso. Circa gli aspetti figurativi del film devo dire che mi emoziona molto, ad esempio, l'inquadratura di Adriana che se ne sta inerte a guardare il vuoto, dietro la finestra, nella casa ancora tutta sossopra. Con quel collo e quella testa così modiglianeschi, sul fondo calcinato del muro, al di là del retino sottile della finestra sulla quale si riflettono le auto che passano sul lungotevere. Ma non si tratta della bellezza o della

piacevolezza d'una immagine a sé stante, quanto dell'emozione che riesce a darmi non solo quel viso così raffigurato ma soprattutto il senso di quell'inerzia e la particolare luce che essa getta sul carattere della protagonista. Nel caos della sua casa, se ne sta lì senza far niente e quando si alza è solo per girellare disoccupata o per andare a lustrare, di colpo frenetica, la maniglia della finestra che è forse l'unica cosa in ordine di tutto l'appartamento. Per quanto riguarda, poi, una maggiore attenzione agli aspetti figurativi del film, *Fantasmi a Roma* poneva una serie di problemi di quest'ordine proprio per la natura della vicenda che raccontava. Rappresentare la convivenza di due mondi — quello reale e quello soprareale — perpetuamente e indissolubilmente mescolati, ci spingeva a ricercare, magari garibaldinamente e giorno per giorno, dato che non avevamo alle spalle nessun precedente (almeno in Italia) sia da un punto di vista culturale che da quello prettamente tecnico, tutta una serie di soluzioni formali. E cioè un'attenzione agli elementi figurativi non a sé stante ma rivolta a tradurre, nell'unico modo per me possibile, la bizzarra storia che m'ero proposto.

D. (ANTONIO PELLIZZI), allievo del corso di regia, I anno): *Devo dire che sono rimasto piuttosto sorpreso dell'intervento precedente di Ventrella e questo mi testimonia una volta di più — se ce ne fosse bisogno — che quando si va al cinema si può provare una forte impressione mentre il vicino può avere un'impressione completamente diversa. Perché anzi, a mio avviso, se c'è da fare un rimprovero ai film di Pietrangeli successivi a* Il sole negli occhi, *è proprio il contrario di quello di un disimpegno, cioè della fine di un discorso morale. Semmai, il difetto sarebbe proprio l'opposto: un eccessivo moralismo — se questo è un difetto —. Questo moralismo, questa presenza costante di una coscienza morale di fronte a tutti i singoli, minimi particolari, della realtà che viene rappresentata, mi sembrava un fatto indubitabile fino a quando ho visto un altro spettatore che ha ricevuto il « messaggio » dei film in una maniera completamente diversa. Anzi, io andrei più in là e direi che se questi film possono essere considerati come delle tragedie moderne, sono delle tragedie assai singolari nel senso che manca in esse — e qui forse lei non sarebbe d'accordo — l'aspetto benigno. Nella tragedia c'è sempre da qualche parte, nascosto, qualche personaggio o qualche cosa di buono, c'è un qualche cosa che testimonia del fatto che gli dei non ci hanno completamente abbandonati, che non siamo completamente preda delle potenze infernali. Invece, nei suoi film — escludiamo per un momento* Fantasmi a Roma *— tutto, proprio tutto, anche le piccolezze, anche il modo di pulirsi una scarpa di nascosto col fazzoletto, anche il modo di guardare delle persone a una festa, rivelano qualcosa di marcio, di sinistro, di inquietante, e questo elemento dell'inquietante ritorna poi in certi momenti anche al di fuori della descrizione dei personaggi, mi riferisco alla scena dell'incidente stradale di* Io la conoscevo bene, *mi riferisco alla scena del demente*

nella Visita. *Per esempio, la funzione del demente in Kafka è una funzione catalizzatrice di certe forze, mentre ho l'impressione che il demente della* Visita *è troppo chiaramente un anormale, uno psicopatico, per poter assolvere questa funzione catalizzatrice di cose inquietanti e quindi si risolve in un difetto, forse. Vorrei quindi che lei rispondesse ad una domanda formulata in termini piuttosto vasti su questo elemento dell'inquietante e del crudele che sempre ritorna nei suoi film e che, devo dire, a me personalmente — che quando ero bambino, ricordo, avevo paura di andare a vedere i film dell'orrore — infastidisce. Al livello del giovane intellettuale che va a vedere un film, nulla può infastidirmi, però al livello di uno spettatore succube di uno spettacolo, devo dire che mi infastidisce e questo fin dall'inizio, fin da* Il sole negli occhi *in cui mi ricordo che il pianto insistito del bambino della prima famiglia di Paolo Stoppa mi dava veramente fastidio. Ora, se questo è voluto, è veramente una sottile persecuzione finalistica degli spettatori. Una seconda domanda poi, molto più precisa e, diciamo, paradossale: mi stupisce come un regista così raffinato come lei sia riuscito a girare per quasi dieci anni senza mai affrontare un protagonista maschile. Mi domando semplicemente come è stato possibile, come ha fatto a resistere ad una tentazione di questo genere.*

R.: Anzitutto la ringrazio della difesa d'ufficio che lei ha voluto assumersi all'inizio. Dopodiché cercherò di spiegarle il mio punto di vista. Lei dice: c'è un aspetto crudele, addirittura sinistro, in tutti i miei film, a partire da *Il sole negli occhi* fino ad arrivare a *Io la conoscevo bene*. Tanto per esemplificare, questo « aspetto negativo » lei lo riscontra specialmente nel personaggio più « nero » di tutti, che non è tanto quello di Ercoli di *Adua e le compagne* (come potrebbe sembrare di primo acchito) quanto quello dell'Adolfo de *La visita*. [Le dirò a questo proposito che dopo aver rivisto, tutti di seguito, i miei film quasi al completo, se c'è un personaggio che vorrei ripudiare è proprio quello di Ercoli, perché è tutto d'un pezzo, disumano nella sua spietatezza, non ha quel « serio » e quel « faceto » di cui semplicisticamente parlava il signore di prima, e insomma è un personaggio a una sola dimensione]. Lei ha indicato come il più negativo il protagonista de *La visita*: rifletta però che i veri romani non sono i chiassosi, allegri giovanottoni a cui ci ha abituato tutta una serie di film sull'argomento, ma proprio tipi come Adolfo: pigri, sornioni, meschini, inarticolati, diffidenti, cinici, riguardosi solo in apparenza o per calcolo, interessati, qualunquisti e chi più ne ha più ne metta. Lei evidentemente non è romano ma io sì e posso dirle con tranquilla coscienza che così « neri » sono purtroppo i romani quando sono « neri » (e forse per questo sono riusciti ad ingozzare e a fagocitare, in tanti secoli di storia, goti e vandali, barbari e barberini, papi e francesi, fascisti e nazisti rimanendo sempre convinti della

loro straordinaria superiorità di discendenti dai magnanimi lombi di non so bene chi, di Romolo forse). Ma per ritornare ad Adolfo non dovrebbe dimenticare che anche nei suoi confronti ho sempre avuto una pietosa e partecipe, affettuosa simpatia, al punto da avviarlo sulla via del « riscatto ». Lei che è così attento ricorderà che, dopo la sbornia, Adolfo riesce addirittura a riconoscere e a confessare i propri errori e i propri torti (anche se, forse, il giorno dopo dimenticherà tutto, come fanno spesso i romani). Un fatto talmente importante che non c'è padre della Chiesa che gli negherebbe d'essere già « in vista della salvezza ». Mi pare che personaggi simili, proprio in virtù dei loro difetti, siano disperatamente umani e non diabolici, come lei sospetta. Pensi al Fernando de *Il sole negli occhi*, pronto a giurare e un attimo dopo pronto a tradire, ma sempre « con la coratella in mano »; che crede di risolvere le situazioni solo nel momento in cui gli si presentano; che decide di lasciare Celestina e continua ad annunciarle: « te devo dì 'na cosa... te devo dì 'na cosa... », ma poi finisce per non dirle nulla e farsi la sua bella scena d'amore; è disarmante nella sua debolezza e perciò, mi pare, tanto più umano. Personaggio molto simile a quello di un altro romano, Nino, il fotografo della *Parmigiana*, che per quattro pescetti fritti e due supplì va a letto con la « tardona » proprietaria della rosticceria e, uscito di prigione, la sposerà. Certo, se vuole, son eroi intinti nella pece dell'inferno ma lei è talmente ottimista da credere che noi si sia lavati con l'« Omo »? Direi proprio di no. Comunque, nel suo intervento lei ha più volte impiegato l'aggettivo « moralistico » che, debbo confessarglielo, mi dà francamente fastidio. Perché credo (o m'illudo?) di aver sempre conservato un tono di constatazione, un vero rispetto, una invincibile pietà nei confronti dei miei personaggi. Per quanto riguarda la seconda domanda, le ho implicitamente già risposto: mi pare che sia più « illuminante » raccontare le nostre storie italiane, di oggi, attraverso figure di donna perché la donna è l'elemento in evoluzione, in crisi della nostra società. Ma poiché non penso di morire domattina e spero di fare altri film, può darsi che il mio prossimo protagonista sia un uomo. Anzi probabilmente lo sarà perché ho scritto il soggetto e stó facendo la sceneggiatura di un film che vuole essere l'illustrazione delle « paure » dell'uomo moderno. L'eroe è un capitano d'industria, un condottiero dell'età moderna: uno di quegli uomini che viaggiano in « jet » e hanno paura di una stanza vuota e buia, che si ammazzano sulle Ferrari e sono ossessionati dalla goccia d'acqua che batte nel lavandino, che si suicidano coi tranquillanti e i sonniferi

per vincere la loro intima insicurezza e che per contro affrontano enormi responsabilità nel campo professionale. Uomini dalle contraddizioni assurde, che sentono gravosissima, insopportabile la responsabilità di amare, di sposarsi, di avere dei figli. Il personaggio del mio film vuole sottolineare come ciascuno di noi rischia di tornare allo stato di un bambino spaurito di fronte ai problemi veri della vita. Così questo adulto-infante, mentre si affanna nella corsa sempre più sfrenata al successo, si uccide in un'altalena di angosce e di dubbi che lo portano al limite della nevrosi. E il film vuole chiedersi — e chiedere allo spettatore — fino a che punto questo equilibrio instabile potrà reggere, fino a quando l'uomo moderno non soccomberà alle sue paure, alle angosce che ingigantiscono giorno per giorno parallelamente al progredire del benessere. Quindi, come vede, questa volta si tratterà di un protagonista maschile e mi auguro che non risulti « moralistico » come lei dice.

D. (RENATO SCARPA, allievo del corso di recitazione, I anno): *Mi è sembrato di vedere nei suoi film una profonda commozione in alcuni momenti, una grande partecipazione; questi personaggi di donna mi sembrano visti come l'incarnazione dell'ingenuità, di tutta la freschezza che ci deve essere nella vita come prerogativa della gioventù, e che si vengono poi a scontrare con un mondo egoista, in cui c'è una enorme mancanza di amore, di generosità vera da parte degli altri. Questa partecipazione mi è sembrata abbastanza poetica. Un altro rilievo: ci sono due film che per me risultano abbastanza antitetici,* Adua e le compagne *e* Nata di marzo. *Il primo mi è piaciuto moltissimo, il secondo invece meno, perché mi è sembrato che un problema che in fin dei conti si può anche dire intimistico avesse una cornice forse troppo ampia; il film appare un po' prolisso: le stesse cose forse si potevano dire molto più sinteticamente, invece erano tanti bei quadrettini messi insieme come una collana. In* Adua e le compagne, *dove i personaggi erano tanti, quello che saltava fuori in primo piano era un problema più forte delle psicologie dei personaggi, c'era una maggiore sintesi.*

R.: Rispondo prima alla seconda domanda. Se sia più o meno prolisso *Nata di marzo* o se sia più o meno sintetico *Adua e le compagne* è una questione che non ha molto a che spartire con l'altra obiezione e cioè se il problema di quattro ragazze che lottano per affrancarsi da una avvilente schiavitù sia più « sentito » di quanto non lo sia quello d'un matrimonio italiano tra due personaggi di differente età. *Nata di marzo* è un film del 1957, di dieci anni fa, e allora era molto più importante di quanto non possa esserlo oggi chiedersi se sia veramente giusto che un marito possa tradire la moglie

e non la moglie il marito (quando la nostra legislazione continua ancora oggi a ritenere valida questa medievale differenziazione). Era abbastanza in anticipo sui tempi il fatto che un marito italiano (e per di più calabrese) accettasse esplicitamente, non solo su un piano teorico ma su quello pratico e personale, la parità con la moglie in questo particolare campo. Sono sufficientemente critico verso i miei film — specie adesso che li ho potuti vedere tutti insieme — ma non ho trovato che in *Nata di marzo* ci fosse la sproporzione di cui lei parla tra il tema e lo svolgimento. Rivedendo quel film ho pensato semmai che, dovendolo rifare oggi, non ricorrerei forse ai continui « flash-back » ma preferirei un racconto diretto. Può essere che la sensazione di prolissità che lei avverte sia dovuta ai frequenti ritorni indietro per episodi così lunghi. *Adua e le compagne* è più stringato, lei dice. Non lo so. Forse è più schematico e questo fa sì che oggi mi piaccia meno degli altri film, a parte certe felici intuizioni sui caratteri delle quattro ragazze. E veniamo alla prima domanda. Lei ha visto le figure femminili dei miei film come tanti personaggi liliali che si avventurano per strade cosparse di spine e di ciottoli puntuti, che le graffiano e le riducono a brandelli a mano a mano che esse procedono nel loro cammino. Guardi che non mi pare proprio che le cose stiano così. Anche se hanno tutta la mia simpatia, non è che io abbia fatto di quei personaggi degli esseri immacolati e senza peccato. Tutto il contrario. Pensi quanto è caparbio il personaggio de *Il sole negli occhi* quando decide di andare avanti a modo suo, sia pure a costo di rompersi la testa; pensi ai vizi che intridono un carattere anche generoso come quello di Pina, la zitella de *La visita*; e la piccola borghese di *Nata di marzo* è un vero castigo di Dio, viziata, bugiarda e capricciosa com'è. Certo sono donne che lottano contro la società e alla fine soccombono. Ma per la verità quasi tutte riescono ad affermare quello che volevano e quindi sono sconfitte per modo di dire. Le uniche che vengono battute senza scampo sono le ragazze di *Adua e le compagne* (e anche per questo, forse, il film mi piace meno degli altri).

D. (ORSO MARIA GUERRINI, allievo del corso di recitazione, II anno): *Vorrei farle una domanda molto particolare a proposito di* Io la conoscevo bene. *Nel racconto ho trovato a un certo punto una forzatura che mi è parsa generata dall'esasperazione di una certa parodia del mondo di questo sottobosco cinematografico, di questa gente che vive un po' ai margini ed è precisamente quando tratta del cinegiornale, cioè quando la Sandrelli viene intervistata. Ora, siccome i suoi problemi erano molto ben definiti già da altre cose più sottili e anche forse di maggior valore, come ad esempio la nostalgia per il figlio della vicina*

di casa, ecc., trovo che questo sia troppo forte e che questo pezzo di racconto faccia perdere di valore anche gli altri e che stoni con tutto il resto. Mi sembra che sia un po' esasperato rispetto alla realtà degli altri, l'ho trovato una forzatura.

R.: I cinegiornali con i volgari giochi di parole e con i trucchi di montaggio sono una di quelle ignobili invenzioni che da anni allietano le nostre platee. Non me li sono inventati io e rientrano nella comune esperienza di qualunque spettatore cinematografico. Tra i quotidiani inganni e le sconfitte che patisce ad ogni piè sospinto la mia protagonista, m'è parso che non potesse mancare anche quest'altro esempio di cinismo e di crudeltà di un particolare ambiente sociale, tanto più che Adriana attribuiva molto importanza a quella « intervista » come tangibile segno della raggiunta notorietà. Allo stesso modo lei potrebbe definire una « forzatura » la festa organizzata dal press-agent per lanciare Elis Stendhal, festa che è altrettanto consueta e documentabile: ma si può definire « forzatura » una cosa che succede tutti i giorni e che tutti abbiamo sott'occhi?

D. (TRIVILINO, allievo del corso di scenografia, I anno): *Mi sembra che di ottimistico nei suoi film ci sia poco. Lei fa una scelta di un certo personaggio femminile che mi sembra il tipo meno adatto per una integrazione formale e organica in una società, anzi, mi sembra che lei lo scelga appunto quasi a voler definire la nostra una « civiltà del letto ». Cioè, lei ci offre un tipo di ragazza svagata che non riesce in modo assoluto a vivere in una maniera normale. Mi sembra che in questo ci sia anche una certa vena di verità, ma non mi sembra in assoluto affermabile, in quanto sarebbe veramente una catastrofe.*

R.: Può darsi che io sia meno ottimista di quanto io stesso pensi. Accade di sbagliarsi. Ci si crede alti, belli, biondi e invece si è bassi, tracagnotti, calvi e con gli occhi torti. Quindi può essere che sbagli, ma non è vero quello che lei dice a proposito della « civiltà del letto ». Nella sua vita casuale, che si svolge e basta, Adriana non è una di quelle « alienate eroine dello spogliarello », come qualcuno le ha definite, la cui operazione intellettuale più complessa è quella di denudarsi e l'unico problema di coscienza è la pelle. Adriana — lo dichiara lei stessa — prende una « cotta » dopo l'altra (forse è questa un'attenuante) ed ha un istintivo orrore per ogni forma di « meretricio pianificato ». Magari sarebbe felice di non aver incontrato quel signore che, tra un amplesso e l'altro, scende dal letto per prendere nota dei suoi bravi appunti da servirgli per il raccontino che deve consegnare al « Corriere ». Non mi pare proprio di aver dato questa « gioia » o questa « voglia del letto » alle mie protagoniste. Anzi, se

lei ricorda, è qualche volta l'uomo che approfitta del letto per risolvere una situazione scabrosa, come il marito di *Nata di marzo* che, molto mascolinamente, fa il suo dovere coniugale per rinviare o seppellire per sempre una discussione mentre la moglie vorrebbe parlare, capire, affrontare il problema.

D. (TRIVILINO): *Secondo me, le sue protagoniste non fanno una scelta, tanto è vero che nel suo ultimo film lei ci presenta una ragazza a priori in bikini che mi sembra già denudata, come fatto figurativo, dei propri sentimenti e che alla fine non fa una scelta, forse non può farla per le sue condizioni, si getta dal balcone mentre per me poteva andare in chiesa a pregare.*

R.: Certo. Ma, per avere valore, la preghiera ha bisogno di una « coscienza » che Adriana ha mostrato di non possedere. Il fatto che se ne stia in bikini sulla spiaggia a prendere il sole come una lucertola e che, da quello stato di immobilità, dopo una corsa frenetica, si getti su una branda e ritorni allo stesso stato di immobilità di prima (stavolta all'ombra) non vuol significare, come lei dice, che quella ragazza sia « denudata da ogni sentimento » ma solo vuol dire quanto sia vaga, incoerente e, forse, divertente nella sua assurdità. Le azioni di Adriana sono sempre dettate dall'istinto, dall'impulso del momento, e il gettarsi dalla finestra è il più rapido, più breve, sconsiderato (se vuole) ma più immediato gesto di ribellione alla solitudine, al vuoto alla disperazione, all'assurdità di tutto: improvvisamente ha capito e improvvisamente non sopporta quanto ha capito (il che voleva essere non soltanto la salvezza, la « redenzione » del personaggio, ma anche un campanello d'allarme per chi si crede ancora in diritto di scagliare una qualche pietra o d'assolversi con la pietà). La preghiera e la confessione di cui lei parla come possibili elementi catartici, sono evidentemente soluzioni accettabili, ma per altri personaggi in quanto presuppongono una coscienza degli avvenimenti che Adriana non ha mai avuto...

D. (TRIVILINO): *... e che lei scarta a priori.*

R.: Non la scarto. Non è una scelta che Adriana fa. La scelta è un fatto cosciente e i fatti che le capitano sono sempre al disotto della coscienza. Non facciamo di Adriana una Santa Teresa d'Avila o un Sant'Agostino! Un personaggio appena cosciente non si sarebbe mai comportato in quel modo, accettando tranquillamente e passivamente tutto quello che gli si parava davanti. Lei mi parla di un problema di scelta ed è chiaro che se così fosse stato, poteva anche porsi

un problema di conversione, un'aspirazione verso l'assoluto nemmeno pensabile in un personaggio come quello di Adriana, sempre visto, per di più, nella sua oggettività esistenziale.

D. (TRIVILINO): *Con il film* Fantasmi a Roma *mi sembra che lei avesse iniziato un filone che poi non ha proseguito. Per quale ragione?*

R.: Se avessi continuato così credo che sarei « finito per stracci », come dicono a Roma, vista l'accoglienza che quel film ha avuto dalla critica e dal pubblico. Era mia intenzione raccontare il più elegantemente possibile, con continui ammiccamenti a un certo mondo culturale e a certi dati della storia italiana, una specie di favola da cui venisse fuori la singolare e tanto romanesca (ho detto « romanesca » e non « romanzesca ») idea dei fantasmi che dànno i numeri al lotto ed entrano nelle case per respirare il profumo della pasta e fagioli. Insomma, fantasmi che vivono tra noi e i soffitti delle nostre case e che spesso determinano azioni, gesti, atteggiamenti che noi crediamo di fare o prendere autonomamente. Tutti i miei ammiccamenti, gli spettatori non li hanno non dico raccolti ma nemmeno avvertiti e non hanno apprezzato affatto gli inediti « fantasmi all'amatriciana ». Forse, dato il titolo e l'assurda pubblicità, si aspettavano di vedere un « film del brivido », un « film dell'orrore », e degli autentici, tradizionali fantasmi anglosassoni. Non so. Ancora ricordo la sera della prima proiezione pubblica del film, a Roma, in quella tomba degli spettatori e degli spettacoli che è il cinema « Quattro Fontane ». Dietro di me c'era una enorme signora, incinta di molti mesi. Mentre sullo schermo passavano i titoli di testa, chiese al marito col più bell'accento romanesco: « Che dici ?... Nun me farà paura ?... ». La spettatrice romana non provò quella paura che evidentemente desiderava, anche se a parole la temeva, ma nemmeno si divertì. Come forse non mi divertirei io se sotto la copertina del libro giallo appena comperato all'edicola trovassi, che so, un volume di versi. Credo che farei frullare dalla finestra anche le pagine dello scrittore che più amo al mondo. I critici italiani non si sono comportati meglio della spettatrice incinta. Per altre ragioni, forse, hanno parlato di « confezione », di « film d'evasione », di « accademia » e simili. È mancato poco che non mi insultassero. A Locarno un padre gesuita esperto di cinema se la prese con me perché « tradivo i miei impegni morali » e facevo dell'accademia « vellicatoria » di non so quali bassi istinti visto che non c'era nessun basso istinto da vellicare se non l'intelligenza degli spettatori. A tener

conto dei riconoscimenti esteri (tre, inaspettati, premi al Festival di San Francisco, l'« Olivier d'or » del Prix Fémina 1961, l'accoglienza dello specialissimo pubblico delle « Settimane del film italiano » in Scandinavia) si direbbe che il film ha avuto una splendida carriera. Non è affatto vero. *Fantasmi a Roma* non l'ha visto nessuno, è un vero e proprio film clandestino. Perciò mi piacerebbe vederlo di nuovo proiettato nelle sale pubbliche. E chissà che un giorno, come avviene per certe riesumazioni, non si trovi anche un critico benevolo disposto a riconoscergli qualche qualità.

D. (SERGIO SERAFINI, allievo del corso di recitazione, I anno): *Avrei delle constatazioni da fare. La prima è questa: Pietrangeli ha parlato di una evoluzione, di una ricerca continua, attraverso i vari film, del personaggio femminile che è il più rappresentativo dei motivi che serpeggiano nella società italiana in questi ultimi 20 anni. Il fatto è abbastanza constatabile per chi ha visto i film, però, sul piano del racconto cinematografico, la tecnica che usa per sviluppare di volta in volta questi personaggi mi sembra che sia meno riuscita. Per esempio, in* Nata di marzo *lei stesso ha notato che c'è una certa meccanicità nei passaggi, non è risolta la contemporaneità del tempo passato e presente nel personaggio femminile e lo stesso vale per* La parmigiana *tanto più che prima che il film ci venisse proiettato Pietrangeli ha accennato al fatto che ne* La parmigiana *si tenta una tecnica nuova del racconto.*

R.: Non ho detto questo. Ho solo accennato ad un piccolo espediente tecnico, che non volevo segnalare come invenzione particolare, ma solo come un curioso mezzo che ho impiegato per passare dalla narrazione contemporanea al ricordo. Un trucco, se volete, ma non una « tecnica nuova » di racconto.

D. (LEONARDO FIORAVANTI): *Mi dispiace di non aver partecipato alla discussione fin dall'inizio e ve ne chiedo scusa; ma mi sembra che il discorso ora si stia portando su un piano che non ha significato; chiedere a un regista se il suo personaggio è negativo o positivo, ottimista o pessimista, mi pare che significhi chiedere delle spiegazioni che il regista non può dare. Il personaggio è quello che è, quello che risulta da quel film, con le sue sfumature. Piuttosto, bisognerebbe rilevare se il personaggio è compiuto, se è giustificato e giustificabile, se le azioni che compie sono accettabili, se gli dànno una struttura, che cosa ne deriva, quali contraddizioni si possono ravvisare. Mi pare che Pietrangeli si sia spiegato molto bene quando ha detto che cosa ha voluto fare. Ha voluto fare dei personaggi che sono quelli che sono, ne ha detto le ragioni, ha detto che tipo di psicologia hanno, e mi pare che le sue parole rispondano esattamente a quello che abbiamo visto nei film; sono personaggi che vivono una certa vita, vittime forse delle scelte che fanno in un contesto sociale che naturalmente condiziona sia l'uomo che la donna, vittime forse della evoluzione della società italiana, vittime di pregiudizi, di tradizioni, però, restando perso-*

naggi coscienti, con una loro impostazione che è quella che è. Ripeto, quello di voler insistere su questo punto significa veramente perdere del tempo e soprattutto perdere l'occasione di domandare a Pietrangeli qualche cosa di più utile.

D. (SERAFINI): *Il problema è questo: che si ha la sensazione, vedendo questi film, di essere di fronte a una società in sfacelo. Per questo vorrei chiedere se Pietrangeli non trova niente di positivo nella nostra società.*

R.: Il mio amico Fioravanti ha ragione. Un'analisi della società contemporanea, stabilire se essa sia più o meno « in sfacelo » come dite voi, è compito d'un sociologo, d'uno storico e magari di un politico più che di un regista. Per voi che seguite questo corso di studi, mi parrebbe importante stabilire come e se io ho drammaticamente rappresentato determinati personaggi e determinati ambienti non se essi siano più o meno verificabili nella realtà, se e quanto rispondano a particolari momenti della storia italiana.

D. (PAOLO BRECCIA, allievo del corso di regia, I anno): *Vorrei fare una domanda molto pignola e particolare alla quale annetto molta importanza. In* Io la conoscevo bene *c'è la sequenza immediatamente precedente a quella finale, cioè la corsa in macchina che, per la prima volta nel film se non erro, ha un commento musicale fuori campo, cioè aggiunto. La musica non vive nella scena come avviene per tutto il resto del film, in maniera importante e giustificata sul piano del linguaggio, secondo, fino alla fine del film, una scelta consapevole. In questa scena finale, della lunga corsa in macchina, si ha invece la sensazione che non ci sia stato il coraggio di farla muta, che cioè sia venuta meno proprio la scelta che ha portato avanti tutto il film, che ci sia un effetto un po' facile, far passare questa lunga e bella sequenza insistita della corsa in macchina con questo commento aggiunto.*

R.: Per chiudere il discorso precedente, vorrei ringraziare Fioravanti che ha reso possibile questa mia « retrospettiva generale ». Rivedere tutti i miei film o quasi, uno dietro l'altro, è stata un'esperienza unica e per me addirittura traumatizzante. Non immaginate le cose che ho potuto notare o che ho scoperto per la prima volta: i difetti che mi sono portato appresso da un film all'altro, i doppiaggi fatti in una certa maniera solo perché in quel momento era disponibile quel dato attore piuttosto che quell'altro, e così via. Tutti difetti che avrei voluto che qualcuno di voi sottolineasse mentre non ho sentito che qualche timido accenno all'opera in sé, per quello che essa vale così com'è e non per ragioni estrinseche quali la plausibilità storica o sociologica eccetera. Tutto questo per dirle, a proposito della sua osservazione, che l'altro giorno ho provato un ter-

ribile fastidio ascoltando la colonna sonora della sequenza di *Io la conoscevo bene* alla quale lei si riferisce. Certamente una delle soluzioni possibili era di lasciare senza commento musicale tutta la sequenza (il che poteva forse anche essere più preciso da un punto di vista psicologico). Altra soluzione avrebbe potuto essere quella di tenere la musica sotto tono, come se realmente provenisse dalla radio della macchina (e allora avrebbe dovuto essere registrata in tutt'altra maniera e non così « spiattellata »). Probabilmente deve avermi preso la mano la gioia di aver trovato quella canzone che musicalmente e ritmicamente serviva da splendido commento a quel triste ritorno a casa, col freddo dell'alba, il vestito da sera e la bocca cattiva per la nottata trascorsa a bere whisky. Credo davvero che questa sia stata la ragione che mi ha spinto a fare ciò che oggi mi appare come una forzatura, una sopraffazione e un tradimento del metodo al quale fino ad allora mi ero scrupolosamente attenuto.

D. (BRECCIA): *Una osservazione di carattere più generale. Ho la sensazione che in altri film e soprattutto in* Io la conoscevo bene *— che è il caso più tipico in cui c'è questo meraviglioso e rarissimo ritratto del nostro cinema portato avanti fino alla fine — ci sia una mancanza di prospettiva per quel che riguarda la realtà che circonda la protagonista come se figurativamente tutti i personaggi fossero inquadrati in un teleobiettivo che per un miracolo tecnico non sfocasse quelli che stanno dietro alla ragazza, che mettesse a fuoco, cioè, allo stesso modo anche le piccole parti in cui è a fuoco la protagonista. Mi riferisco a certi momenti che considero punti deboli del film, per esempio l'episodio del pugilatore, nei quali si nota una eccessiva capacità di cogliere ambienti però al livello del verosimile, non del vero. Cioè, si cade qualche volta nel macchiettismo oppure nella caratterizzazione.*

R.: La protagonista è stata sin dall'inizio impostata come un personaggio che non agisce per propria iniziativa, ma che altri muovono. Se lei osserva la struttura del racconto, noterà che i protagonisti di ogni episodio, di ogni sequenza sono sempre gli altri (Berto, il ragazzo che la porta in pineta; Dario che le regala il braccialetto e le lascia il conto da pagare al « Calypso »; il giovane di buona famiglia che la fa telefonare alla « ragazzina » della quale s'è innamorato; il press-agent; lo scrittore, eccetera) e quasi mai Adriana, salvo nei suoi smarriti momenti in casa. Dove la portano va, dove la mettono resta. Gli altri agiscono e lei è sempre « agìta ». Perciò mettere a fuoco, come lei dice, i personaggi che le ruotano attorno non è tanto per indulgere alla « caratterizzazione » di macchiette più o meno felici

quanto per far risaltare questo rapporto essenziale, secondo me, all'equilibrio del racconto.

D. (GIOVANNI BONICELLI, allievo della sezione di ripresa cinematografica, I anno): *La costante dei suoi film è la bipolarità della società e del personaggio femminile che, come si è detto prima, vince tranne nel caso di Adua, ed io aggiungo, se è possibile, che supera in una linea evolutiva la società stessa nella quale vi sono i suoi personaggi femminili. Ora, siccome lei gentilmente ci ha parlato del film che farà, volevo chiederle se, data per scontata questa bipolarità, arrivato all'ultimo film non sente lei la necessità di aggiungere un terzo elemento?*

R.: Che cosa vuole indicare esattamente con l'espressione « bipolarità »?

D. (BONICELLI): *Per bipolarità intendo società e personaggio femminile.*

R.: Non è molto chiaro. Comunque, quale sarebbe ora questo terzo elemento di cui lei parla?

D. (BONICELLI): *La differenza sostanziale sta in questo: nel suo primo film, girato nel 1953, c'erano abitudini radicate nel tempo, e nella società, e certi caratteri che potevano essere validi anche nel '45, cioè il film traeva motivo da una società che aveva assorbito queste abitudini. In un clima « consumista » come quello dell'ultimo film, non si parla più di cose che sono radicate da tirar fuori, ma c'è più un lavoro di smantellamento, per cui il personaggio viene a trovarsi in una situazione che, seppure autentica, è in fondo artificiale. Infatti, mentre il personaggio femminile del primo film lottava contro i genitori che avevano certi pregiudizi, o contro il fidanzato, adesso ci troviamo in una società in cui tutto gira vertiginosamente ed ogni rivendicazione nasce come artificialmente costruita da un'industria che regola il mondo delle canzoni, i giornali per giovani sedicenni, ecc. Quindi, si individua di scorcio anche da dove provengono questi elementi.*

R.: Se non sbaglio lei sta parlando di identificare le cause prime che determinano gli orientamenti del mondo contemporaneo. Ma questa è un'indagine per la quale io non saprei nemmeno da che parte cominciare. E, personalmente, mi interesserebbero semmai gli effetti che quelle cause esterne possono avere sulla gente che conosco. In altre parole, mettiamo che l'industria discografica, tanto per fare un esempio, decida improvvisamente di determinare il successo di un nuovo genere musicale e lo lanci massicciamente sul mercato. A me non interesserebbe tanto studiare come, perché e da chi sia stata presa, a New York o a Parigi, a Londra o a Milano, quella decisione, quanto il fatto che il mio o la mia protagonista siano « con-

dizionati » da quella decisione e che invece di infilare nel « mangiadischi » i Beatles o i Rolling Stones, vogliano piuttosto narcotizzarsi ai ritmi del signor X o del complesso Y. Ricordo d'aver letto, una ventina d'anni fa, un romanzo tedesco di un certo Brunngraber, intitolato « Karl e il XX secolo ». È la storia di un piccolo impiegato, mi pare, che come tutti noi crede di condurre autonomamente la propria vita: secondo lui, i suoi meriti lo fanno progredire nella carriera, l'aver dimostrato antipatia al capufficio lo ostacola nella promozione, i suoi sentimenti lo spingono verso questa o quella dònna, le sue effusioni o i suoi patemi d'animo gli conciliano o allontanano da lui la moglie. Ebbene — sostiene l'autore — non è vero niente. Sono l'imperatore del Giappone o il consiglio d'amministrazione della Barklay Bank, Stravinsky o l'inventore delle « stecchette per camicia » di Columbus (Ohio) che determinano la sua come la nostra vita più di tutte le « decisioni » autonome che crediamo di prendere, più di tutte le nostre « ribellioni » o i nostri cedimenti, la nostra maggiore o minore dedizione al lavoro, i nostri ormoni sessuali e così via. Il romanzo svelava ogni volta, con un suggestivo accostamento di fatti, che la decisione presa a Detroit, mettiamo, da otto signori vestiti di scuro per le loro Officine Metallurgiche, faceva sì che la signorina Anna a Linz (Austria) passasse dal ruolo di telefonista a quello di segretaria delle « Pasticcerie Riunite Sacher », senza che le sue doti personali — alle quali lei annetteva tanta importanza — c'entrassero per nulla; che il favorevole raccolto della canna da zucchero a Cuba, determinando un maggior margine di guadagno per la « Mason Ltd. Impianti Igienici » di Londra, faceva sì che nei grandi magazzini di Vienna avvenisse una svendita fallimentare di indumenti femminili e che la protagonista potesse acquistare quel cappotto rosa che l'aveva fatta notare dal nostro eroe; che non era affatto l'antipatia del capufficio a far ristagnare l'avanzamento nel ruolo ma la minore richiesta di aree fabbricabili a Città del Messico, la quale, determinata dalla superproduzione di amido in Pennsylvania, condizionava a sua volta... e così di seguito finché gli effetti di quella reazione a catena non finivano tra capo e collo dell'inconsapevole eroe che stava invece congratulandosi con se stesso per quel tale brillante colloquio o si rimproverava questa o quella decisione, questa sbornia o quel ritardo, questa adulazione o quella rispostaccia al suo superiore. Non metto in dubbio che possa trattarsi anche di un'indagine seducente, ma non so se arriverei mai a trarne un film. Oggi, per esempio, tutti noi viviamo in uno stato di permanente insicurezza. Continuamente

sollecitati da mille stimoli, sottoposti alle più disparate pressioni, agitati in un « rotor » che non s'arresta mai, finiamo per reagire in maniera abnorme anche alle cose le più tradizionali, finiamo per aver bisogno di una pillola per svegliarci, una pillola per digerire, una pillola per dormire... Se mai realizzerò il mio film sulle « Paure », descriverò questa patologica e allarmante situazione senza per questo sentire il bisogno di risalire alle cause prime che l'hanno determinata.

D. (NEAL GROSS, allievo straniero della sezione di regia, I anno): *Lei ha detto che c'è stato uno sviluppo della donna nella società italiana; lei crede di aver seguito questo sviluppo o di averlo anticipato, di averlo descritto o rappresentato nel senso vecchio e limitato della parola?*

R.: Qual è il « senso vecchio e limitato della parola »? e quale sarebbe il « senso nuovo »? Balzac o Stendhal hanno rappresentato le cose certe volte anticipandole e certe volte guardandosi indietro come Giano bifronte. Che differenza fa? E chi scrive in base a questo « senso nuovo »? Butor o Kerouac? Non mi pare proprio. Spesso si tratta di una vera e propria anticipazione, perché funzione dell'arte è anche quella di antivedere; altre volte si tratta solo di « mettere in evidenza » certe posizioni allo stato estremo, acuto, quando ancora il punto di crisi è di là da venire. Ma quanta parte di queste « anticipazioni » sia fatta di sguardi al passato e quanta di prospettive verso il futuro mi pare molto difficile da stabilire.

D. (FRANCESCO ANTONACCI, allievo della sezione di scenografia, II anno): *Ho notato che in molti suoi film di questa rassegna, quasi in tutti, c'è sempre un carro funebre. Perché?*

R.: Se lo dice lei, può anche darsi. Da parte mia non me ne sono mai accorto, nemmeno dopo questa « rassegna generale ». Molti anni fa, quando io ero qui a « Bianco e Nero » fioriva tutta una schiera di critici e filologi del cinema — una particolare specie che credo sia ormai estinta, o almeno lo spero. Nei loro ponderosi studi quei signori si ponevano il problema dell'inquadratura, se non del fotogramma, numero 425 della famosa opera di non so quale famoso regista (spesso sovietico, perché allora era di moda dedicarsi allo studio del cinema russo, forse per reazione al « regime »): ebbene, in quella data inquadratura — dicevano gli appassionati filologi — si poteva notare come il regista avesse voluto raffigurare l'eroe al centro di tutti gli elementi ostili che lo circondavano (per dare il senso che la società, il mondo, la natura, le cose, tutto gli era ne-

mico). Infatti, spiegavano, tutti gli angoli che appaiono nell'inquadratura sono « angoli acuti » o « angoli vivi » diretti contro il protagonista. E giù una valanga di cartelle per illustrare la disposizione dell'« angolo » della porta, del tavolo, del cassettone, del pilastro o di non so che altro, quando magari si trattava solo del più casuale « piazzamento » del protagonista, richiesto dall'operatore per ragioni di luce. Lei mi pone ora il problema dei miei ipotetici carri funebri. Proprio non le so dire nulla in proposito. Che io ricordi, ne *La visita*, sotto i titoli di testa, c'è un corteo funebre fermo ad un passaggio a livello. E uno degli amici o congiunti del defunto prende talmente sul serio la cerimonia che al passaggio del treno fa un passo avanti e s'incanta a salutare con la mano levata finché un altro dietro di lui non lo tira per la giacchetta. Altri carri funebri non mi risulta che ce ne siano, nei miei film.

D. (ANTONACCI): *In* Fantasmi a Roma, *e anche ne* Il sole negli occhi *c'è un carro funebre.*

R. Se ne *Il sole negli occhi* c'è un carro funebre mi faccio tagliare la testa. Ma dove l'ha visto? Sapete che questi sono fatti davvero singolari? In questi colloqui si finiscono per scoprire cose insospettate. L'altro giorno era qui al Centro, ad assistere ad una delle proiezioni, una signorina, una « medichessa » che è assistente volontaria al Manicomio provinciale di Roma. Anche lei mi ha posto un quesito sul quale ho voglia di riflettere, di fare ricerche. Sosteneva che nei miei film torna costantemente l'« acqua » e voleva sapere perché. Mi ha citato una collezione di mari, fiumi, laghi, cascate, bagnarole e simili che si rincorrerebbero da un capo all'altro delle mie opere. Per quanto sia attento a quello che faccio, non m'ero mai accorto di questa continua e insistita presenza idrica. Ammesso che sia vera, si tratterà d'una predilezione solo figurativa o di una faccenda atavica, dato che tra i miei parenti, da mio padre ai miei fratelli, ci sono almeno tre ingegneri che si occupano esclusivamente di scienze e di costruzioni idrauliche? Andrò a farmi psicanalizzare. Forse così scoprirò le profonde ragioni di questa inconscia insistenza. E con l'occasione chiederò anche allo psicanalista perché mai, durante tutta la settimana degli « Incontri del cinema » di Sorrento, io abbia continuato a dire « Salerno » in luogo di « Sorrento » col rischio di offendere i buoni sorrentini, a cominciare dal loro Sindaco che evidentemente non gradiva un lapsus tanto ripetuto.

D. (Gianni Pulone, allievo del corso di recitazione, II anno): *Quando ho visto* Io la conoscevo bene *ho avuto la sensazione, a mano a mano che il film trascorreva, che la protagonista si sarebbe uccisa. Io vorrei sapere se questo è voluto o no, e se è voluto, perché.*

R.: Veramente lei ha « fiutato », previsto il suicidio anche quando e dove nessuno se lo aspetta. Glielo posso assicurare perché ho assistito a molte proiezioni del film, in Italia e fuori d'Italia, e ho potuto raccogliere le reazioni dei pubblici più disparati. Quello che potrebbe far nascere qualche sospetto in anticipo è il titolo, e cioè l'imperfetto di « io la conoscevo » al posto del presente « io la conosco ». Ma spesso a Roma, sia pure impropriamente, si usa l'imperfetto anche per una persona che non è morta ma si è solo allontanata, è partita per l'America, mettiamo, o che non si vede da molto tempo. Che nel corso del film ci siano delle « premonizioni » — usiamo pure questa parola — è chiaro: l'incidente sulla strada di Ostia, quando Adriana e i suoi amici tornano dalla pineta, vuole essere una specie di campanello d'allarme perché lo spettatore non creda che quella che sta vedendo è solo la fatua storiella, tutta da « ridere, ridere, ridere », di una ragazzina scemetta che non sa quello che vuole ma che, come succede nella vita, nel bel mezzo d'una scena di scherzi e di risate, ci si possono parare davanti, al gomito d'una strada, le ruote d'una « seicento » che ancora girano a vuoto nell'aria e l'asfalto rosso del sangue di un uomo che è morto.

D. (Loredana Dordi, allieva del corso di ripresa cinematografica, I anno): *Io penso che questa coscienza di morte, che il mio collega ha notato, non è una presenza di suicidio, ma di omicidio, perché io credo nella morte dell'individuo dal punto di vista sociale, come una continua distruzione psicologica della persona ad opera della società stessa. E questo annullamento dell'essere non è suicidio. Mi spiego meglio: anche la protagonista di* Il sole negli occhi *tenta di suicidarsi e il fatto che non vi sia riuscita non ha importanza. Ora, facendo un parallelo fra quest'ultimo suicidio e il primo si riesce a vedere la relazione intercorrente fra donna e società sia nel primo che nell'ultimo film. Nel primo film c'è una donna che sia pure nella crisi fra una società evoluta e una società ormai sorpassata, si vuol suicidare perché le sono crollati certi valori, invece nel secondo film la donna non si suicida perché le sono venuti meno certi valori, ma perché s'è alienata in una società che la porta al suicidio.*

R.: Mi pare esatto. È cambiata la società e quindi tutto s'è profondamente modificato. Di qui la differenza tra il valore del gesto di Celestina di *Il sole negli occhi* e quello di Adriana di *Io la conoscevo bene*. Mentre ne *Il sole negli occhi* il tentato suicidio nasce da una precisa causa (il tradimento di Fernando che, mentre Celestina

incinta era al mare, ha sposato un'altra donna e continua a far finta di nulla) in *Io la conoscevo bene* non esiste nessun movente immediato (se non la solitudine senza scampo di Adriana). D'altra parte se ai tempi di Celestina, 1953, le ragazze prima di suicidarsi scrivevano una bella lettera alla madre, o ai parenti, o all'amante fedifrago o magari alla polizia, oggi si buttano giù dal balcone senza dire né « ai » né « bai » e senza lasciare una riga, forse perché non sanno nemmeno loro la ragione di quel gesto definitivo.

D. (PULONE): *Ma il suicidio della protagonista di* Io la conoscevo bene *poteva avvenire anche prima o dopo, all'inizio o a metà del film.*

R.: Ho parlato prima di « tessere » di mosaico, « tanti frammenti di vita che si compongono alla fine per darci la veritiera immagine di una morte », come ha scritto un critico. Forse ci poteva essere qualche « frammento » in più o in meno, può darsi. Ma riflettete che all'inizio lo spettatore è abbastanza sconcertato: stenta a tener dietro alle avventure sconclusionate della sempre « disponibile » eroina e ai suoi attoniti stupori, finché a poco a poco cominciano a raccogliersi e ad ordinarsi, sotto i suoi occhi, le disparate linee a formare il primo abbozzo di un ritratto che viene poi precisandosi per successive stratificazioni. E come per la morte, anche tra ciascun episodio non c'è apparentemente nessun rapporto di causa e di effetto. Quello che viene prima non determina quello che viene dopo ma tutti insieme sono la causa di quello che viene per ultimo. Dire che il suicidio si poteva mettere all'inizio, a metà film, o dove si vuole, che significato ha? Bisognava fare tutto un lungo flash-back partendo dal momento della morte? È questo che voleva dire?

D. (PULONE): *Non mi sono spiegato. Volevo dire che l'atmosfera del film, dalla luce alla recitazione, è tutto un presagio di morte, che io ho sentito.*

R.: Mi fa piacere, perché non volevo fare un film a « suspense ». Se anche altri spettatori hanno la sua stessa sensazione, ben venga. Per quanto riguarda l'obiezione, implicita nelle sue parole, che forse si poteva fare a meno di qualcuno degli episodi, se li ho non solo scritti, ma girati e montati, posso aver sbagliato ma è evidente che li ritenevo tutti indispensabili. Ancora oggi, a tanta distanza, togliere questa o quella sequenza mi parrebbe amputare il personaggio di qualche componente necessaria alla sua più completa identificazione, e cioè privare Adriana di qualche caratteristica « de-

terminante » perché essa possa affermare, col suo gesto di ribellione, di essere diversa da come tutti l'avevano creduta.

D. (FIORAVANTI): *Voglio chiudere la discussione su questo punto ricordandovi una curiosa circostanza. Mi sono trovato a discutere questo film come membro di una giuria internazionale in un festival, e debbo dire che una parte dei membri della giuria opponeva, per la piena validità del film, il fatto che il suicidio precipitava senza che lo spettatore vi fosse adeguatamente preparato. Dicevano, quindi, esattamente l'opposto, cioè che il suicidio arrivava come un colpo basso per dare al personaggio delle dimensioni diverse da quello che poteva avere. Quindi, questa anticipazione mentre è scontata per voi, per altri, forse anche a causa della lingua, non era pienamente avvertita.*

R.: Scusa se ti interrompo, ma devo dire che dal giorno in cui abbiamo scritto il primo soggetto, la prima larva di « scaletta » del primo soggetto, l'unico punto fermo, certo, che non è stato mai più toccato, è stato proprio il suicidio finale. Siamo partiti dal suicidio, per costruire a ritroso tutta la storia, perché eravamo sicuri che quello era il punto di arrivo. Tutto il resto andava subordinato a quel punto di arrivo, cioè, lo ripeto ancora una volta, non una rottura anarchica rispetto alla vita ma la scoperta che, nonostante tutte le apparenze, la protagonista non era stata insensibile alle cose che variamente, e per diverse ragioni, l'avevano toccata (1).

Bio-filmografia di Antonio Pietrangeli

Nato a Roma il 19 gennaio 1919. Laureato in medicina, si dedicò invece alla critica, sia letteraria che cinematografica, entrando negli anni di guerra a far parte del vivace gruppo di « Bianco e nero », del quale fu segretario di redazione. Intanto esordiva nel cinema attivo come sceneggiatore di **Ossessione** di Visconti (1942), collaborando in seguito a film di Rossellini, Germi, Lattuada, Blasetti, Franciolini ed esordendo infine nella regìa nel 1953. E' stato presidente della Federazione Italiana Circoli del Cinema (FICC). Nel 1966 con **Io la conoscevo bene** ha vinto il « Nastro d'argento » per il miglior film italiano dell'anno.

1942 **OSSESSIONE** — **r.**: Luchino Visconti - **s.**: dal romanzo « The Postman Always Rings Twice » (trad. it.: « Il postino suona sempre due volte ») di James Cain - **adatt.** e **sc.**: Mario Alicata, Antonio Pietrangeli, Gianni Puccini, Giuseppe De Santis, Luchino Visconti - **f.**: Aldo Tonti e Domenico Scala - **scg.**: naturale - **m.**: Giuseppe

(1) *Questo colloquio ha avuto luogo al Centro Sperimentale di Cinematografia sotto la guida del prof. Fausto Montesanti e del dott. Leonardo Fioravanti, dopo la proiezione agli allievi di tutti i film di Pietrangeli. Abbiamo trascritto integralmente — salvo gli inevitabili adattamenti di forma — dalla registrazione su nastro. Ha curato il testo Lodoletta Lupo.*

Rosati - **int.**: Massimo Girotti, Clara Calamai, Juan De Landa, Elio Marcuzzo, Vittorio Duse, Dhia Cristiani - **p.**: ICI.

1945 **LA NOSTRA GUERRA** — **r.**: Alberto Lattuada - **commento:** Antonio Pietrangeli - **p.**: Sezione Cinematografica dello Stato Maggiore dell'Esercito Italiano (documentario).

1947 **AMANTI SENZA AMORE** — **r.**: Gianni Franciolini - **s.**: dal romanza «Kreützerova sonata» (trad. it.: «La sonata a Kreutzer») di Lev Tolstoj - **sc.**: Gianni Franciolini, Antonio Pietrangeli, Nino Vittorio Novarese, Ivo Perilli, Diego Valeri - **f.**: Carlo Montuori - **int.**: Clara Calamai, Roldano Lupi, Jean Servais - **p.**: Lux film.

GIOVENTU' PERDUTA — **r.** e **s.**: Pietro Germi - **sc.**: Antonio Pietrangeli, Enzo Provenzale, Mario Monicelli, Leopoldo Trieste, Bruno Valeri, Pietro Germi - **f.**: Carlo Montuori - **m.**: Carlo Rustichelli - **int.**: Jacques Sernas, Carla Del Poggio, Massimo Girotti, Franca Maresa, Diana Borghese, Nando Bruno, Leo Garavaglia, Dino Maronetto, Michele Sakara, Ugo Metrailler, Angelo Dessì - **p.**: Lux film-Carlo Ponti.

1948 **FABIOLA** — **r.**: Alessandro Blasetti - **s.**: dal romanzo del Cardinale Wiseman - **sc.**: Alessandro Blasetti, Jean-Georges Auriol, Antonio Pietrangeli, Diego Fabbri, Cesare Zavattini, Emilio Cecchi, Vitaliano Brancati, Corrado Pavolini ed altri - **consulenza alla r.**: Mario Chiari - **consulenza artistico-letteraria:** Giuseppe Della Torre - **f.**: Mario Craveri e Ubaldo Marelli - **scg.**: Arnaldo Foschini, Aldo Tomassini, Franco Lolli - **c.**: Veniero Colasanti - **m.**: Enzo Masetti - **mo.**: Mario Serandrei - **int.**: Massimo Girotti, Michèle Morgan, Henry Vidal, Elisa Cegani, Michel Simon, Gino Cervi, Louis Salou e molti altri - **p.**: Salvo D'Angelo per la Universalia - **d.**: Warner Bros.

1950 **QUEL FANTASMA DI MIO MARITO** — **r.**: Camillo Mastrocinque - **sc.**: Antonio Pietrangeli e altri - **int.**: Walter Chiari, Mady Saint-Michel, Ernesto Almirante - **p.**: Briguglio film.

DUE MOGLI SONO TROPPE — **r.**: Mario Camerini - **s.**: Suso Cecchi D'Amico e Antonio Pietrangeli - **sc.**: Suso Cecchi D'Amico, Mario Camerini, Franco Brusati, Noel Langley, John Hunter, C. Dennis Freeman - **f.**: Montelli - **m.**: Nino Rota - **mo.**: Adriana Novelli - **int.**: Kieron Moore, Lea Padovani, Sally Ann Howes, Griffith Jones, Ada Dondini - **p.**: Carlo Civallero per la Cines.

1952 **EUROPA '51** — **r.** e **s.**: Roberto Rossellini - **sc.**: Sandro De Feo, Diego Fabbri, Mario Pannunzio, Ivo Perilli, Antonio Pietrangeli, Roberto Rossellini - **f.**: Aldo Tonti - **scg.**: Virgilio Marchi - **m.**: Renzo Rossellini - **int.**: Ingrid Bergman, Alexander Knox, Ettore Giannini, Giulietta Masina, Teresa Pellati, Sandro Franchina, Giancarlo Vigorelli, Carlo Hintermann - **p.**: Ponti-De Laurentiis.

DOV'E' LA LIBERTA' — **r.**: Roberto Rossellini - **s.** e **sc.**: Roberto Rossellini e Antonio Pietrangeli - **f.**: Aldo Tonti e Tonino Delli Colli - **scg.**: Virgilio Marchi - **m.**: Renzo Rossellini - **int.**: Totò, Nyta Dover, Vera Molnar, Franca Faldini, Leopoldo Trieste, Fortunato Misiano, Pasquale Misiano, Nino Misiano, Giacomo Rondinella - **p.**: Ponti-De Laurentiis.

1953 **LA LUPA** — **r.**: Alberto Lattuada - **s.**: dal racconto di Giovanni Verga - **sc.**: Alberto Lattuada, Ennio De Concini, Antonio Pietrangeli, Luigi Malerba, Ivo Perilli - **f.**: Aldo Tonti - **scg.**: Carlo Egidi - **m.**: Felice Lattuada - **int.**: Kerima, May Britt, Ettore Manni, Giovanna Ralli, Mario Passante - **p.**: Ponti-De Laurentiis.

IL SOLE NEGLI OCCHI o **CELESTINA** — **r.** e **s.**: Antonio Pietrangeli - **sc.**: Antonio Pietrangeli, Suso Cecchi D'Amico, Lucio Battistrada - **f.**: Domenico Scala - **int.**: Irene Galter, Gabriele Ferzetti, Pina Bottin, Paolo Stoppa, Maria Dossena, Aristide Baghetti, Scilla Vannucci, Nicoletta Capotondi, Giancarlo Cocchini, Ennio Manfredi - **p.**: Titanus-Film Costellazione.

AMORI DI MEZZO SECOLO - episodio **1910** — **r.**: Antonio Pietrangeli - **s.** e **sc.**: Vinicio Marinucci, Carlo Infascelli, Oreste Biancoli, Antonio Pietrangeli, Rodolfo Sonego - **f.** (Ferraniacolor): Tonino Delli Colli - **scg.**: Mario Chiari - **c.**: Maria De Matteis - **int.**: Silvana Pampanini e Carlo Campanini - **p.**: Excelsa Roma film - **d.**: Minerva.

1954 **LA PRINCIPESSA DELLE CANARIE** — **r.**: Paolo Moffa e C. Serrando de Osma - **sc.**: G.A. Cibotto, Diego Fabbri, Antonio Pietrangeli, Juan Del Rio Ayala, Luis Martinez e altri - **int.**: Silvana Pampanini, Marcello Mastroianni, Gustavo Rojo, J.M. Lado - **p.**: Film Costellazione / Infies - **d.**: Cei-Incom.

1955 **LO SCAPOLO** o **ALBERTO IL CONQUISTATORE** — **r.** e **s.**: Antonio Pietrangeli - **sc.**: Antonio Pietrangeli, Ettore Scola, Ruggero Maccari, Sandro Continenza - **f.**: Gianni Di Venanzo - **scg.**: Ugo Bloettler - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **mo.**: Eraldo Da Roma **int.**: Alberto Sordi, Madeleine Fischer, Sandra Milo, Anna Maria Pancani, Pina Bottin, Abbe Lane, Xavier Cugat, Fernando F. Gomez, Giovanni Cimara, Alberto De Amicis, Attilio Martella, Vittorio Mangano, Francesco Mulè, Marie Glory, Franca Mazzoni, Nino Manfredi, Lorella De Luca, Paquita Rico, Andrea Scotti - **p.**: Moris Ergas per la Film Costellazione (Roma) / Aguile film (Madrid) - **o.**: Italia-Spagna - **d.**: regionale.

1956 **SOUVENIR D'ITALIE** — **r.**: Antonio Pietrangeli - **s.**: Age e Scarpelli, da un'idea di Fabio Carpi e Nelo Risi - **sc.**: Age, Scarpelli, Dario Fo, Antonio Pietrangeli - **f.** (Technirama, Technicolor): Aldo Tonti - **scg.**: Aldo Tommasini - **m.**: Lelio Luttazzi - **int.**: June Laverick, Isabelle Corey, Inge Schöner, Gabriele Ferzetti, Alberto Sordi, Vittorio De Sica, James Robertson Justice, Dario Fo, Margherita Autuori, Antonio Cifariello - **p.**: Athena Cinematografica - **d.**: Rank.

1957 **NATA DI MARZO** — **r.** e **s.**: Antonio Pietrangeli - **sc.**: Age, Scarpelli, Ettore Scola, Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli - **f.**: Carlo Carlini - **scg.**: Piero Poletto - **m.**: Piero Morgan (Piero Piccioni) - **int.**: Jacqueline Sassrd, Gabriele Ferzetti, Mario Valdemarin, Tina De Mola, Franca Mazzoni, Esther Carloni - **p.**: Carlo Ponti (Roma) / Les Films Marceau (Paris) - **o.**: Italia-Francia - **d.**: Euro International Film.

1960 **ADUA E LE COMPAGNE** — **r.**: Antonio Pietrangeli - **s.**: Ruggero Maccari ed Ettore Scola - **sc.**: Ruggero Maccari, Ettore Scola, Antonio Pietrangeli, Tullio Pinelli - **f.**: Armando Nannuzzi - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **m.**: Piero Piccioni - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Simone Signoret, Sandra Milo, Emmanuelle Riva, Gina Rovere, Claudio Gora, Marcello Mastroianni, Ivo Garrani, Gianrico Tedeschi, Domenico Modugno - **p.**: Moris Ergas per la Zebra film - **d.**: Cineriz.

1961 **FANTASMI A ROMA** — **r.**: Antonio Pietrangeli - **s.** e **sc.**: Ennio Flaiano, Antonio Pietrangeli, Sergio Amidei, Ettore Scola, Ruggero Maccari - **f.** (Technicolor): Giuseppe Rotunno - **scg.**: Mario Chiari e Enzo Del Prato - **c.**: Maria De Matteis - **m.**: Nino Rota

Film di Antonio Pietrangeli

Io la conoscevo bene: ultimo ritratto cinematografico femminile realizzato da Pietrangeli, per il quale ha vinto il « Nastro d'argento » per il migliore film del 1965. (*Stefania Sandrelli*).

Un'altra immagine di *Io la conoscevo bene* di Antonio Pietrangeli: un volto già reso amaro dalle esperienze di vita. (*Stefania Sandrelli*).

Due inquadrature de *La parmigiana* di Pietrangeli. (Sopra: *Catherine Spaak, Nino Manfredi*; sotto: *Catherine Spaak, Lando Buzzanca*).

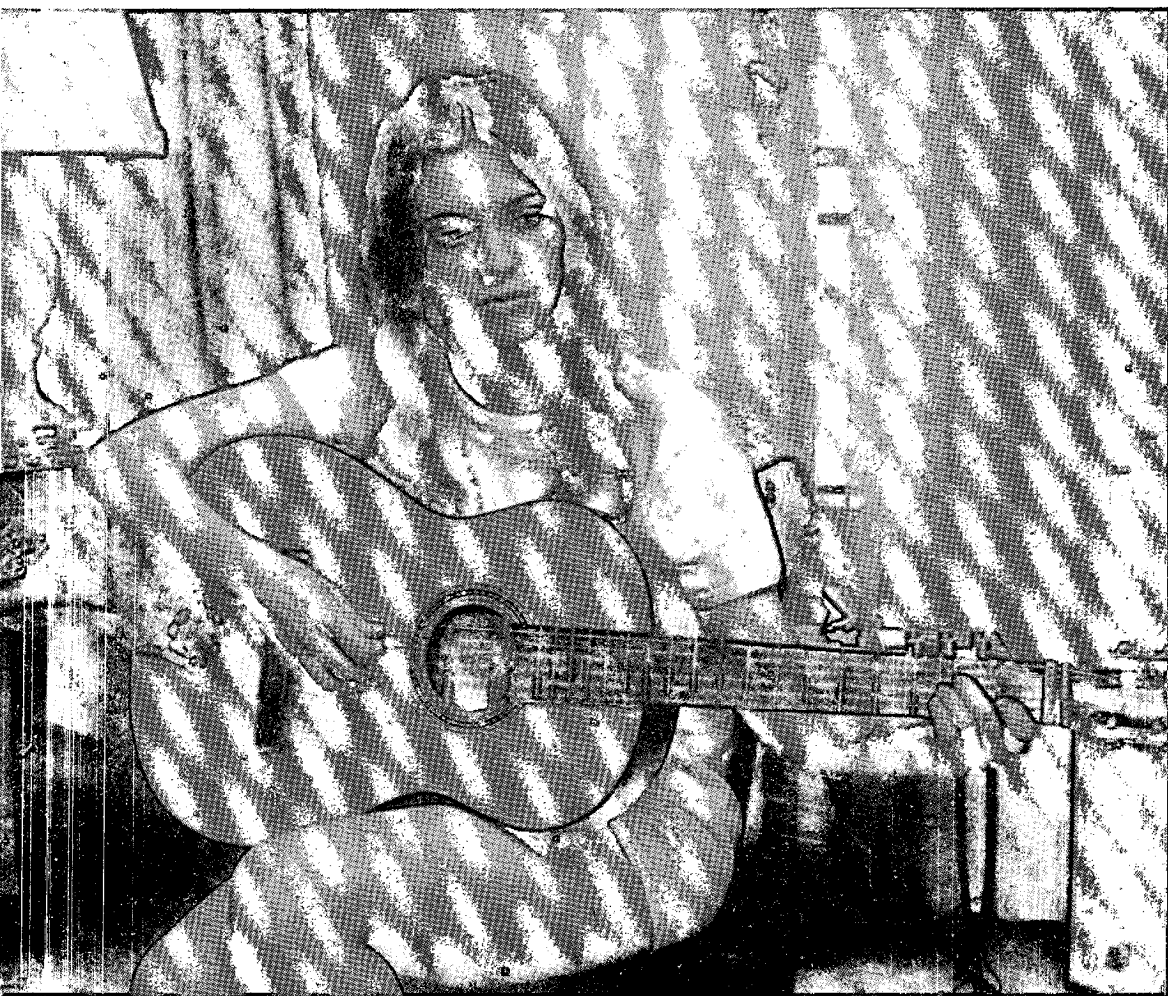
Un'inquadratura de *La visita* di Antonio Pietrangeli. (*Sandra Milo*).

Il giovane cinema greco

Da *I mira to athou* di Grigoris Grigoriu.

Da *Prossopo me prossopo* (t.l.: Faccia a faccia) di Robert Manthoulis.

Da *Mehri to plio* di Alexis Damianos (1966).

Da *Jimmy the Tiger* di Pandelis Voulgaris (1966).

Da *Daphnis e Chloë 1966* di Mika Zaharopoulou. (*Elisabeth Wiener*).

- **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Marcello Mastroianni, Sandra Milo, Tino Buazzelli, Vittorio Gassmann, Eduardo De Filippo, Belinda Lee, Claudio Gora, Ida Galli, Franca Marzi, Lilla Brignone, Michele Riccardini, Enzo Cerusico - **p.**: Franco Cristaldi per la Lux-Vides-Galatea - **o.**: Lux.

1963 **LA PARMIGIANA** — **r.**: Antonio Pietrangeli - **s.**: dal romanzo di Bruna Piatti - **sc.**: Stefano Strucchi, Ruggero Maccari, Ettore Scola, Bruna Piatti, Antonio Pietrangeli - **f.**: Armando Nannuzzi - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **m.**: Piero Piccioni - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Catherine Spaak, Nino Manfredi, Didi Perego, Vanni De Maigret, Salvo Randone, Lando Buzzanca, Rosalia Maggio, Umberto D'Orsi, Mario Brega, Nando Angelini, Ugo Fangareggi - **p.**: Gianni Hecht-Lucari per la Documento film - **d.**: Dino De Laurentiis.

LA VISITA — **r.**: Antonio Pietrangeli - **s.**: Gino De Sanctis, Ettore Scola, Ruggero Maccari - **sc.**: Ettore Scola, Ruggero Maccari, Antonio Pietrangeli - **f.**: Armando Nannuzzi - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **m.**: Armando Trovajoli - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Sandra Milo, François Périer, Mario Adorf, Angela Minervini, Gastone Moschin, Didi Perego - **p.**: Moris Ergas per la Zebra Film - **d.**: Dear-20th Century-Fox.

1964 **IL MAGNIFICO CORNUTO** — **r.**: Antonio Pietrangeli - **s.**: dalla commedia « Le cocu magnifique » di Fernand Crommelynck - **sc.**: Diego Fabbri, Ruggero Maccari, Ettore Scola, Stefano Strucchi - **f.**: Armando Nannuzzi - **scg.**: Maurizio Chiari - **m.**: Armando Trovajoli - **mo.**: Eraldo Da Roma - **int.**: Claudia Cardinale, Ugo Tognazzi, Bernard Blier, Salvo Randone, Gian Maria Volontè, Paul Gueurs, Michèle Girardon, Philippe Nicaud, Susy Andersen, José Luis de Vilallonga, Brett Halsey, Jean Claudio - **p.**: Alfonso Sansone e Enrico Chroscicki per la Sancro film (Roma) / Les Films Copernic - Carlton - Continental (Paris) - **o.**: Italia-Francia - **d.**: Cineriz.

1965 **IO LA CONOSCEVO BENE** — **r.**: Antonio Pietrangeli - **s.** e **sc.**: Ruggero Maccari, Ettore Scola e Antonio Pietrangeli - **f.**: Armando Nannuzzi - **scg.** e **c.**: Maurizio Chiari - **m.**: Piero Piccioni - **mo.**: Franco Fraticelli - **int.**: Stefania Sandrelli, Nino Manfredi, Ugo Tognazzi, Robert Hoffmann, Jean-Claude Brialy, Joachim Fuchsberger, Mario Adorf, Franco Fabrizi, Karin Dor, Veronique Vendell, Enrico Maria Salerno, Turi Ferro, Franco Nero, Franca Polesello - **p.**: Turi Vasile per la Ultra film - **d.**: Medusa Cinematografica.

1966 **LE FATE** — 4° episodio: **Fata Marta** — **r.**: Antonio Pietrangeli - **s.** e **sc.**: Rodolfo Sonego - **f.** (Eastmancolor): Armando Nannuzzi - **scg.**: Mario Chiari - **m.**: Armando Trovajoli - **int.**: Capucine, Alberto Sordi, Olga Villi, Anthony Steel, Gigi Ballista - **p.**: Gianni Hecht-Lucari per la Documento film - **d.**: Ceiad-Columbia.

(*a cura di* ERNESTO G. LAURA)

Note

Pionieri e esperienze del doppiato italiano

I film « letti al cento per cento »

L'affermazione del cinema sonoro, regolarmente esclusa da tutti gli esperti (1), cagionò una serie di complicazioni particolarmente gravi in Italia. Negli altri stati tributari di Hollywood il problema della traduzione dei film fu subito risolto con l'adozione delle didascalie sovrimpresse sul bordo inferiore dei fotogrammi. Era una escogitazione — almeno agli inizi — poco commerciale, poco digerita insomma dal grosso pubblico e che non lasciava dormire tranquilli i « big » di Hollywood, i quali pertanto si disperavano anche coi discutibili e faticosi esperimenti dei film girati in presa diretta in plurime versioni (l'espediente fu attuato dalla M.G.M. e dalla Fox Film Co) e di Joinville (dove la Paramount faceva copiare i suoi film, immagine per immagine, da attori e registi dei vari paesi europei).

Quindi, anche con le didascalie sovrimpresse, l'insoddisfazione pure se in forma assai attenuata era generale. In Italia, invece, e come vedremo, si preparava il caos. La crisi scoppiò violentissima agli inizi del 1930 quando all'estero non si producevano ormai che film sonori e quando la produzione nazionale parlata (avviata pochi mesi prima dal lungimirante Stefano Pittaluga) non superava i limiti di una presenza simbolica e rappresentativa. Le 3200 sale cinematografiche italiane sembravano avere i giorni contati.

La violenta diversità della situazione italiana va spiegata con un secco provvedimento sciovinista del governo di allora, il quale rifiutò sistematicamente il visto di proiezione a tutti i film stranieri, adducendo il motivo che essi si sarebbero trasformati in veicoli di esotismo (!). Erano tollerate soltanto le canzoni.

---

(1) Scriveva « Lo schermo » di Alessandro Blasetti nel numero del 13 novembre 1926 a proposito di una « profezia » del regista Fred Niblo: « E quello che farebbe ridere anche un intimista è quel prevedere che il cinematografo di domani sarà quello che sincronizzerà *azione* e *parola* ». « Le Courier Cinématographique » di Parigi, annunciava (1930) un servizio dall'America dal titolo: « Il fiasco del film parlante negli Stati Uniti e i suoi disastrosi risultati. Prossima rinascita del film muto ». Guglielmina Setti sul « Lavoro » di Genova (26 settembre 1930) affermava che l'« offensiva sonora » minacciava, « se non di uccidere, di cacciare in letargo il cinema ».

La drammatica condizione del momento è fedelmente rispecchiata da un editoriale de « Lo Spettacolo Italiano », rassegna mensile dell'industria dello spettacolo, bollettino ufficiale della federazione nazionale fascista delle industrie del teatro cinematografo e affini (2). Da tale editoriale stralciamo ampi brani allo scopo di permettere al lettore la piena intelligenza del fatto.

« Già altra volta questa rivista ha avuto occasione di esprimere il suo punto di vista sulla censura cinematografica in ordine ai films sonori e parlati. Questo accadeva nel febbraio scorso, quando la crisi di disponibilità di films sul mercato italiano cominciava a delinearsi oscura e minacciosa. La mancata produzione di films muti da parte della grande industria straniera, la incipiente invasione dei più orribili e banali films sonorizzati, provocata dalla necessità di adattare films creati in lingua straniera alle esigenze di un mercato come il nostro, dove non si sopporta neppure una battuta in lingua estera da parte delle autorità censoriali, il lentissimo orientarsi dell'esercizio verso la proiezione sonora e la mancanza assoluta di una produzione nazionale, costituivano in quel periodo altrettante gravi preoccupazioni per l'esercizio delle sale cinematografiche, per quante oggi nuove se ne sono profilate all'orizzonte, senza che alcuna di quelle sopra elencate sia venuta meno, alleviando la sorte assai triste degli esercenti di cinema. Allora dicevamo che occorreva essere cauti interpreti di una buonissima massima difensiva della lingua nazionale. Proponevamo una formula che ci sembrava, come ci sembra, onesta, perché dettata dalla più fedele ed ortodossa interpretazione della ferma volontà dello Stato di impedire che il cinema nazionale si mutasse in un diffusore e propagatore di lingue straniere. Ma nel contempo ci rendevamo, con un misurato ed equilibrato senso di responsabilità, anche conto della necessità di tutelare gli interessi dell'esercizio delle sale cinematografiche italiane che, oltre ad essere una necessaria arma da non rendere inefficiente ai fini della produzione nazionale, è anche fonte di vita per diecine di migliaia di famiglie e procura all'Erario una media annua di oltre 80 milioni di reddito.

Cosa è accaduto dal febbraio ad oggi? Ecco in brevi tratti la dolorosa istoria.

1 - Dei 3200 cinema esistenti nel Regno, dei quali solo 700, circa, sono aperti ogni giorno, una minima parte è riuscita ad installare apparecchi di proiezione sonora.

2 - Il quantitativo di pellicole mute disponibili sul mercato è diventato assai esiguo ed è costituito in gran parte di vecchia produzione che non aveva trovato, per la sua qualità scadente, alcun collocamento quando la disponibilità di pellicole mute era più vasta.

3 - È continuata l'importazione di film sonori nella cosiddetta versione internazionale che rappresenta la più obbrobriosa forma di adattamento di films originariamente di valore artistico di gran lunga superiore.

4 - Si è invece continuato a presentare alla censura il fior fiore della produzione straniera, nella quale sono contenuti brani cantati o brevi dialoghi in lingua estera, con costante diniego da parte delle commissioni di concedere il visto a detti films.

---

(2) « La censura cinematografica e il mercato delle pellicole in Italia », anno I, numero 10, ottobre 1930. L'editoriale è anonimo.

5 - È stata iniziata all'estero e all'interno la produzione di pellicole parlate in lingua italiana.

L'odierna situazione si può, quindi, così riassumere:

1 - La mancanza del normale fabbisogno di pellicole mute mette nel più grave disagio tutti gli esercizi sforniti di apparecchi sonori e li eccita ad operare la fatale trasformazione, pena, in caso contrario, una lenta consunzione e poi la chiusura.

2 - Le edizioni internazionali di films stranieri, soltanto sonorizzate nel modo più balordo, sono le uniche disponibili oggi, se la Censura non allenta i freni.

3 - La produzione nazionale e straniera di films dialogati in italiano potrà coprire sì e no una minima parte del fabbisogno delle sale.

4 - Le uniche films disponibili per gli ulteriori bisogni del mercato sono precisamente quelle contenenti brevi brani dialogati in lingua straniera. Ma per queste esiste il più rigoroso divieto della Censura.

Conclusioni: *1 - Le sale languiscono per mancanza di programmi; 2 - il pubblico incomincia a non amare più il cinema; 3 - molti esercizi, se andiamo avanti di questo passo, chiuderanno, con conseguente disoccupazione di migliaia di persone; 4 - lo Stato finirà col rimetterci parecchi miliardi per diminuita esazione di diritto erariale ».*

L'editoriale (che è lunghissimo) continua con una serie di proposte di emergenza fra le quali quella rivolta alla censura (cioè al governo fascista) di concedere temporaneamente e in attesa degli sviluppi della situazione: « il permesso di proiettare pellicole straniere contenenti parti dialogate alla condizione di sovrapporre in calce dei quadri la traduzione in italiano ». Seguono affermazioni gravi e coraggiose: « Ma è poi proprio vero che se per qualche mese si proietteranno films parlati in inglese, tedesco o francese ed in minima misura e con la traduzione sovrapposta, ne verrà un grave danno al nostro popolo? ».

« In economia la rigida applicazione di criteri nazionalisti può portare a conseguenze assai dolorose. Occorre evitare gli inutili sacrifici ». L'eloquenza immediata dell'editoriale de « Lo Spettacolo d'Italia » ci dispensa ovviamente da ogni altro commento che sarebbe staccato e pertanto inadeguato. Vogliamo invece soffermarci brevemente sui film « sonorizzati » cioè sui film parlati ridotti, con un'operazione alla Procuste, a muti! Della colonna sonora originale rimanevano solo musiche e rumori, mentre le sequenze erano continuamente — e assai poco esteticamente — interrotte dalle didascalie con la traduzione del dialogo. I film originali perdevano così il loro ritmo e il loro valore. Per certe pellicole, dense di dialoghi, occorreva un numero stragrande di scritte: queste alle volte superavano le immagini dando vita a quei film che gli umoristi del « Marc'Aurelio » chiamavano « letti al cento per cento ».

Sulla stagione cinematografica italiana 1930-31 (la più dura rispetto al discorso avviato) sono necessarie alcune precisazioni. Fortunatamente le sale italiane di prima visione ebbero a disposizione almeno tre grossissimi successi: La canzone dell'amore *(1930) di Gennaro Righelli — produzione nazionale Cines —;* City Lights *(Le luci della città, 1931) di Charlie Chaplin (il film era stato sonorizzato, come è largamente risaputo, dal suo autore allora nemico del dialogo nel film; non era quindi un « massacro all'italiana »);* Ben Hur *(id.*

1924-26) di Fred Niblo, una pellicola muta dolcemente sonorizzata che furoreggiò nei cinema italiani nel 1931 e anche nel 1932 (3).

Fra i film parlati « sonorizzati » per l'imposizione censoria ricordiamo almeno: Cimarron *(I Pionieri del West, 1930) di Wesley Ruggles;* Der blaue Engel *(L'Angelo azzurro, 1929-30) di Josef von Sternberg;* Hallelujah! *(Alleluja, 1929) di King Vidor;* Sous les toits de Paris *(Sotto i tetti di Parigi, 1929) di René Clair;* Hell's Angels *(Gli Angeli dell'inferno, 1930) di Lewis Milestone;* Dirigible *(Dirigibile, 1930) di Frank Capra.* The Show of Shows *(La rivista delle nazioni, 1929) di John Adolfi fu presentato senza la sequenza in cui si vedeva (e si sentiva!) John Barrymore recitante il monologo del « Riccardo III ». A proposito di* Redemption *(Redenzione, 1930) di Fred Niblo, Filippo Sacchi scrisse sul « Corriere della Sera » che John Gilbert ci guadagnava in Italia a presentarsi muto poiché in America il film aveva dato l'avvio alle polemiche sulla sua ingrata fonogenia. E in Italia in quel tempo non parlava neppure la Garbo. È ovvio. Ecco come Filippo Sacchi commenta la scena madre di* Anna Christie *(id. 1930), il film che era stato diffuso nel mondo con lo slogan: « La Garbo parla! »: « Parecchi che hanno sentito nell'originale la scena, che è tutta parlata, dicono che è di un potente effetto, e che il modo con cui la Garbo dice questa confessione, con quella sua voce calda profonda un po' roca (qui le hanno lasciato un solo punto in cui grida: Padre! Padre!) è una cosa grande. Sarà. Ristretta a questo modo e compendiata in ordinarie didascalie, lascia, è inutile dissimularselo, un'impressione diversa » (4).*

Hollywood corre ai ripari

Hollywood non era certo insensibile alla drammatica situazione dell'esercizio italiano che in quel tempo anzi costituiva la sua colonia più redditizia in Europa. Vari trucchi e trucchetti erano preparati per dare agli spettatori indigeni almeno un piccolo assaggio della grande produzione dialogata. Abbiamo già visto come Greta Garbo rompesse il profondo silenzio di « Anna Christie » gridando in italiano: Padre! Padre! Il prologo di Free and Easy *(Chi non cerca trova, 1931) di Edward Sedgwick era recitato in italiano da Buster Keaton. Emilio Cecchi, che visitò Hollywood nel febbraio 1931, scrisse sul « Corriere della Sera » (5): « Keaton recita il prologo e si aiuta con così graziose invenzioni umoristiche da far perdonare, credo, se l'italiano sarà come sarà ». Filippo Sacchi, recensendo poco dopo il film, si mostrava molto severo (6): « Non è il caso di insistere con questi saggi di buona volontà linguistica, perché, per quanto possiamo essere intimamente lusingati dalla diligenza di questi attori americani nell'imparare a dire: "Buona sera!" in italiano... ».*

In effetto erano rimedi che lasciavano il tempo che trovavano. Ci voleva ben altro a guarire il malato (l'esercizio italiano) che stava boccheggiando. E

---

(3) « Ben Hur » arrivò in Italia molto tardi. Mussolini non gli perdonava l'aspra critica della romanità. Lo fece proibire e poi approvare più di una volta. L'uscita del 1931-32 è probabilmente motivata dalla penuria di buoni film.

(4) FILIPPO SACCHI: *Anna Christie*, nel « Corriere della Sera » del 27 marzo 1931.

(5) EMILIO CECCHI: *Lettera dalla California*, nel « Corriere della Sera » del 12 marzo 1931.

(6) FILIPPO SACCHI: *Chi non cerca trova*, nel « Corriere della Sera » del 29 marzo 1931.

mentre la crisi, secondo le parole dello « Spettacolo d'Italia », incombeva « oscura e minacciosa » giunse, improvviso, il miracolo del doppiato che, se per le altre nazioni, rappresentò soltanto una buona soluzione di comodo (mai, del resto, adottata integralmente) per l'Italia fu l'ancora della salvezza. Non crediamo di esagerare affermando che il doppiato si impose sotto la spinta degli avvenimenti italiani.

Qui non ci si occuperà della nascita del doppiato come procedimento di interesse generale. Nel monumentale libro di Roberto Paolella (7) vi sono alcune illuminanti pagine in proposito, alle quali senz'altro rimandiamo. Qui, invece, secondo i propositi del tema, vogliamo diffonderci su quegli uomini che sono stati gli iniziatori del doppiato in lingua italiana. Il primo esperimento in tal senso ebbe luogo a Hollywood nel 1929 nei vecchi studios della William Fox Co. Fu usata una sequenza del film parlato e cantato Married in Hollywood *(Maritati a Hollywood, 1929) di David Butler e Marcel Silver. L'iniziativa era partita dal montatore e regista Louis Loeffler, il quale essendo stato in Italia ed avendo anzi sposato una signorina romana, era abbastanza padrone della nostra lingua. Loeffler si avvalse della collaborazione di Augusto Galli, che per la sua attività, tuttora felicemente operante, merita un largo cenno. Augusto Galli lasciò l'Italia nel 1922 per accompagnare una sorella, ancora bambina, dal padre che già risiedeva a Pasadena, cioè a due passi da Hollywood. L'intenzione sua era quella di ritornarsene presto in Italia, ma poi finì per sistemarsi a Hollywood. La sua attività principale — sino al doppiato — fu quella di disegnatore e assistente scenografo. Fece pure l'aiuto regista, il consulente tecnico per film a sfondo italiano e l'attore in parti di carattere (lo ricordiamo per esempio in* Sei tu l'amore? *film girato, nel 1929, dagli artisti italiani a Hollywood). Dopo gli infelici risultati degli espedienti delle plurime versioni in presa diretta e di Joinville, Hollywood attuò decisamente la strada del doppiato.*

Il reparto doppiati italiani della M.G.M. iniziò la sua attività agli inizi del 1931. Il direttore era un italiano, il signor Carlo Boeuf, persona di vasta cultura, conoscitore di varie lingue e scrittore. Si trovava da molti anni negli Stati Uniti e si era sposato con un'americana. I copioni erano tradotti e poi dialogati in lingua italiana da Giovanni Del Lungo, figlio del dantista Isidoro Del Lungo. In seguito al Del Lungo si affiancò la signorina Antinori, appositamente scritturata in Italia. I dialoghi venivano registrati sotto la direzione dell'attore cinematografico di origine triestina Francesco Maran. Più tardi il direttore dei doppiati alla M.G.M. fu Goffredo Alessandrini, fresco del successo de « La segretaria privata ».

I doppiatori italiani alla M.G.M. di Culver City furono innanzitutto Augusto Galli, poi sua moglie Rosina Galli (l'attrice italiana più acclamata in America, che prestò la sua voce a Joan Crawford), Argentina Ferraù (figlia di Mimì Aguglia), Francesca Braggiotti (che doppiò Greta Garbo e che in Italia fu molto e bonariamente parodiata per il suo « Dammi una sigaretta! » in Mata Hari*). Si scritturavano anche attori italiani di passaggio come Milly e come il comico della compagnia di riviste Schwartz Dino Bolognese. Il primo film M.G.M. doppiato in lingua italiana fu* The Big House *(Carcere, 1930) di*

(7) Roberto Paolella: *Storia del cinema sonoro - 1926-1939*, Giannini Napoli, 1966. Le pagine dedicate al doppiato vanno dalla 26 alla 29.

George Hill e Ward Wing. Seguirono immediatamente The Singer of Seville *(La Sivigliana, 1930) di Ramon Novarro e* Trader Horn *(id. 1931) di W.S. Van Dyke. È interessante notare poi che il doppiato italiano di « Carcere » e « Sivigliana » fu eseguito sulle versioni originali spagnole dei due film (precisamente « El Presidio » e « La Sevillana ») certo per sfruttare, in quella fase aspramente sperimentale, le affinità idiomatiche. Emilio Cecchi, nella corrispondenza già citata, riferiva di avere assistito all'esperimento di sincronizzazione di « Carcere » e usava un verbo che bene esprimeva gli sforzi del momento: « si arrabattano ».*

Simultaneamente alla M.G.M. iniziò la sua attività anche la Fox Film Co. la quale, dopo la prova di Married in Hollywood, *non aveva ritenuto vantaggioso insistere; si ricredette soltanto quando si accorse che, in seguito alle note disposizioni fasciste, stava per perdere il mercato italiano. Alla Fox Film Co, il reparto italiano fu affidato al signor Louis Loeffler (il medesimo di* Married in Hollywood*); i dialoghi erano preparati da Alberto Valentino, fratello di Rodolfo che era venuto in America alla morte del grande divo nella speranza di sostituirlo. Il direttore dei doppiati era Frank Puglia, l'attore siciliano che era già allora considerato uno dei migliori caratteristi di Hollywood. Franco Corsaro, che era stato il protagonista della versione italiana di* The Big Trail *(Il grande sentiero, 1930), fu il doppiatore numero uno della Fox Film. La prima pellicola della casa tradotta in italiano fu* Common Clay *(Tu che mi accusi, 1930) di Victor Fleming. Con Corsaro lavorarono più o meno tutti quelli del cast del « Grande Sentiero » e cioè Luisa Casellotti, Agostino Borgato, Guido Trento e altri.*

La Paramount, invece, decise di doppiare i propri film, in Francia, a Joinville. Era un proponimento saggio soprattutto perché essa ricorse ad attori che avevano compiuto tutta la loro carriera artistica in Italia. Supervisore a Joinville era il barone Saint Just, il direttore delle edizioni italiane era Pier Luigi Melani, che (sia detto per inciso) curò i doppiaggi della Paramount fino a pochi mesi fa. A Joinville, fra l'altro, si approntarono le edizioni italiane di Dr. Jeckyll and Mr. Hyde *(Il dottor Jeckyll, 1931) di Mamoulian e di* The Sign of the Cross *(Il segno della croce, 1932) di De Mille. Entrambi i film avevano per protagonista Fredric March, ma, per il primo fu doppiato da Olinto Cristina, per il secondo da Franco Schirato.*

I doppiati fatti all'estero durano poco. Lasciamo la parola allo stesso signor Galli: « La maggior parte degli attori presi sul posto, però, benché bravi denunciavano un accento regionale di origine o una leggera flessione americana e questo era il difetto principale dei doppiaggi fatti in America. Dopo circa un anno e mezzo e cioè, più o meno nell'estate del 1932, visto che in Italia e in altri paesi, com'era logico aspettarsi, si facevano già doppiaggi migliori di quelli prodotti in California (Hollywood e Culver City) e a New York, tutte le case americane decisero di proseguire questa loro attività in loco, e cioè in ognuno dei paesi interessati » (8).

Ma anche a Joinville la Paramount fu costretta alla smobilitazione. Ciò avvenne non solo per ragioni pratiche (ormai il fior fiore del doppiato era affluito a Roma), ma anche perché una legge del 1933 proibiva la proiezione nelle

(8) Lettera del signor Galli all'autore in data 14-IX-1966.

« sale del regno a quelle pellicole, il cui adattamento supplementare in lingua italiana » fosse stato eseguito all'estero.

I pionieri di Roma

Sotto il pungolo del rigido divieto fascista e dopo i primi esperimenti americani, si mosse anche l'industria cinematografica italiana. Il maggiore organismo di quel tempo era indubbiamente la Cines-Pittaluga, la quale, nonostante la prematura scomparsa del suo lungimirante artefice Stefano Pittaluga, era ancora la padrona assoluta del mercato interno per il numero dei film nazionali prodotti, per il numero dei film esteri importati e specialmente per il controllo massiccio sull'esercizio sale. Per tali motivi, non v'era dubbio che proprio alla Cines-Pittaluga spettasse di fare il primo passo. Ed essa appunto lo fece nell'estate del 1932 aprendo uno stabilimento di doppiaggio ed affidandone la direzione al regista cinematografico Mario Almirante (1890-1964). Almirante, figlio d'arte, non solo aveva al suo attivo grossi successi nel cinema muto, ma era anche stato direttore di scena con Eleonora Duse e Ruggero Ruggeri ed aveva diretto i primi film sonori italiani. Era l'uomo adatto nel momento adatto. Almirante — la cui nomina probabilmente fu dovuta a Emilio Cecchi direttore artistico della Cines-Pittaluga — capì subito che bisognava dare al doppiato italiano dignità e prestigio e si circondò di attori e collaboratori di primissimo piano.

I primi doppiati compiuti alla Cines-Pittaluga furono quelli di A nous la liberté *(A me la libertà, 1931) di René Clair, di* Mädchen in Uniform *(Ragazze in uniforme, 1931) di Leontine Sagan (con Andreina Pagnani che doppiava Herta Thiele), di* Kameradschaft *(La tragedia della miniera, 1931) di Pabst e di* Die Herrin von Atlantis *(Atlantide, 1931) dello stesso Pabst (in cui Umberto Melnati prestava la voce al segretario di Antinea). Altri pionieri del doppiato furono in quel momento gli attori Mario Ferrari, Olinto Cristina, Tina Lattanzi, Ugo Cesari, Gero Zambuto (che doveva poi specializzarsi quale doppiatore di Wallace Beery), Camillo Pilotto, Augusto Marcacci e qualche altro. L'attore Franco Schirato, che aveva abbandonato il capocomicato (9) per dedicarsi alla nuova battaglia, così ha descritto quel tempo di prove: « Si lavorava al buio, senza nessuna guida sonora. Occorrevano memoria pronta, riflessi immediati, disposizione al ritmo e saper dominare inizialmente l'inevitabile orgasmo. Il tempo era limitato e i dialoghi approssimativi che dovevano essere adattati spesso in sede di lavoro con pazienza certosina, gli inconvenienti tecnici innumerevoli » (10). Qualche tempo dopo sorse a Roma un'altra casa di doppiaggio: la Fotovox. L'iniziativa era partita dall'ingegnere Gentilini, un giovane di talento che aveva praticamente costruito l'attrezzatura con le sue mani, e dal maestro Nuccio Fiorda, autore di innumerevoli commenti musicali. Il direttore artistico della Fotovox fu Franco Schirato. Venne poi la Fono Roma, fondata dall'ingegner Salvatore Persichetti, che successivamente doveva distinguersi perché presso il suo stabilimento di doppiaggio si appoggiarono la 20th Century Fox, la Warner Bros e la Paramount. Un altro stabilimento di*

(9) Un « curriculum » di Franco Schirato è nell'articolo di Mario Quargnolo: *È un padovano il mago delle voci del cinema*, nel « Gazzettino », del 12 luglio 1966.

(10) Lettera di Franco Schirato all'autore in data 6-VI-1966.

doppiato sorto in quell'epoca fu quello dell'Itala-Acustica. Il direttore artistico era Vincenzo Sorelli. Lo scrupolo di quei pionieri era encomiabile. Quando Franco Schirato dovette doppiare un personaggio orientale del film Nagana *(Nagana, 1932) di E.L. Frank andò direttamente all'ambasciata giapponese per « rubare » a un funzionario ogni sfumatura di pronuncia.*

Il periodo pionieristico del doppiato italiano si chiuse sul finire del 1932 con l'installazione a Roma, in via Maria Cristina numero 5, dello stabilimento della M.G.M. italiana.

I dirigenti della M.G.M. inviarono in Italia il signor Augusto Galli con le mansioni di attore e direttore dei dialoghi, ritenendolo — e giustamente — l'uomo più qualificato per la delicatissima operazione. Il Galli fu seguito dalla moglie Rosina Fiorini (11) scritturata come doppiatrice e assistente del marito, dai traduttori Giovanni Del Lungo e signorina Antinori. La signorina Antinori, a Roma, lavorò in collaborazione col giovane giornalista Virgilio Lilli e e in seguito i due si sposarono (Putroppo la signora Lilli, stroncata da morte precoce, non ha potuto assistere all'affermazione letteraria del marito!).

Filippo Sacchi nel 1931 definiva il doppiato « barbara usanza » e ironizzava sugli attori italo-americani di Hollywood che non avevano « dimenticato del tutto il natio idioma ». Il medesimo Filippo Sacchi nel 1933 riconosceva che in The Champ *(Il campione, 1931) di King Vidor « il doppiato è accuratissimo, la voce di Jackie Cooper pare proprio la sua » e che* Emma *(Ingratitudine, 1932) di Clarence Brown, aveva « il più perfezionato doppiato che abbiamo mai sentito » (12).* The Champ, Emma *furono le prime fatiche romane di Augusto Galli. Cominciava l'epoca d'oro del doppiato italiano.*

La grande stagione

Augusto Galli lasciò l'Italia con la moglie nell'agosto 1935 (13) affidando la direzione dei doppiaggi M.G.M. a Franco Schirato ritenuto uno dei più sensibili ed eleganti concertatori di voci del momento. Schirato si fece notare per alcuni doppiati esemplari (« Pranzo alle otto », « Sui mari della Cina », « Giulietta e Romeo », « La buona terra », « La tragedia del Bounty » eccetera). Un altro direttore di doppiato molto apprezzato era Luigi Savini della Paramount. Savini aveva tentato le vie della lirica, era stato giornalista e attore, ma nel doppiato trovò la sua vera vocazione. Dopo alcune esperienze all'Itala-Acustica dell'I.C.I. fu assunto dalla Paramount italiana per la quale lavorò intensamente e bene.

Il direttore dei doppiati della Warner Bros era Nicola Fausto Neroni, commediografo, regista e soggettista del cinema muto e sonoro. Vittorio Malpassuti, giornalista, scrittore e soggettista ha diretto i dialoghi dei film della 20th Century Fox italiana, della quale fu anche capo ufficio stampa dal 1931

---

(11) Rosina Fiorini Galli è nata negli Stati Uniti da padre napoletano e da madre veneta. Iniziò la sua carriera artistica nella Compagnia Drammatica Italiana nota in America sotto il nome della « Rinascente ». Successivamente passò ad altre compagnie divenendo in breve una delle attrici italiane più conosciute e apprezzate negli Stati Uniti. È apparsa anche nel film « Vulcano » (1949) di Dieterle.

(12) « Corriere della Sera » del 3 febbraio e 23 maggio 1933.

(13) Il signor Galli, durante la guerra, riprese la sua attività di capo del servizio doppiati della M.G.M. Alla W.B. c'erano invece Dario Sabatello e A. Colombo.

al 1938. Eccetto il Malpassuti, che morì nel 1944, tutti gli altri tre direttori dei doppiati delle grandi case americane furono riconfermati nel dopoguerra. Franco Schirato e Luigi Savini sono tuttora attivissimi (14). Mario Almirante operò nel periodo considerato, per i film dell'Enic. È doveroso ancora ricordare Sandro Salvini attore e soggettista, che diresse le versioni italiane dei film del consorzio Eia e degli Artisti Associati; Vincenzo Sorelli che fu all'I.C.I.; il regista Giorgio Bianchi, Nino Giannini, Oreste Pecori, Stefano Gusberti.

Fra i traduttori spiccano Alessandro De Stefani, Guglielmo Giannini, Pier Luigi Melani, Gian Bistolfi, Paola Ojetti, Dario Sabatello, Guido Cantini, Enrico Marino. Silvio Benedetti, e i già menzionati Giovanni Del Lungo e Virgilio Lilli. Ormai ogni attore famoso aveva la sua voce italiana. Ecco un elenco di doppiatori e degli attori « rifatti »: Sandro Ruffini (Herbert Marshall, Tullio Carminati, Henry Wilcoxon, Claude Rains), Andreina Pagnani (Luise Rainer, Marlene Dietrich, Miriam Hopkins, Dorotea Wieck), Marcella Rovena (Claudette Colbert, Kay Francis, Barbara Stanwyck, Mary Ellis), Miranda Garavaglia (Shirley Temple), Augusto Marcacci (Maurice Chevalier, William Powell, Willi Fritsch, Douglas Fairbanks junior, Melwyn Douglas), Emilio Cigoli (Paul Muni, Warren William, James Stewart, George Brent), Rina Morelli (Katharine Hepburn, Simone Simon, Una Merkel, Ginger Rogers), Tina Lattanzi (Greta Garbo, Myrna Loy, Constance Bennett, Brigitte Helm, Rosalind Russell, Jean Arthur, Zasu Pitts), Nella Maria Bonora (Gladys Swarthout, Carole Lombard, Claudette Colbert), Gaetano Verna (Spencer Tracy, Charles Laughton, Charles Boyer), Giulio Panicalli, che in seguito divenne anche direttore di doppiato (Robert Taylor, Franchot Tone, Fredric March, Cary Grant, Robert Montgomery, Robert Young, George Raft), Gero Zambuto (Wallace Beery, Harry Baur, W.C. Fields, Paul Morgan), Olinto Cristina (Wallace Beery in « Cuore in burrasca », « Il lottatore » e « Pranzo alle 8 », Frank Morgan, Alerme in « Kermesse eroica », Warner Oland, Thomas Mitchell in « Ombre rosse », C. Aubrey Smith), Lauro Gazzolo (Ronald Colman, Adolphe Menjou, Gregory Ratoff, E. Everett Horton), Romolo Costa (Gary Cooper, Clark Gable, Fred Mac Murray, Bruce Cabot, Fredric March), Carlo Romano (Jack Oakie), Lidia Simoneschi (Gloria Swanson, Mary Pickford, Evelyn Venable, Grace Moore, Marion Davies, Elissa Landi, Margaret Sullavan), Lola Braccini (Mae West, Ann Harding, Pola Negri, Dita Parlo, Lil Dagover), Rosetta Calavetta (Dorothy Lamour, Eleanor Powell, Madeleine Carroll), Vinicio Sofia (Eddie Cantor, Jimmy Durante), Giovanna Scotto (Norma Shearer, Paula Wessely, Helen Hayes, Billie Burke, Beulah Bondi), Mario Siletti (Harold Lloyd), Lia Orlandini (Loretta Young, Jeanette Mc Donald, Rochelle Hudson, Anita Louise), Amilcare Pettinelli (Reginald Denny e Porter Hall), Rosina Fiorini Galli — prima del ritorno in America (Joan Crawford, Lupe Velez), Ruggero Barni (Victor Mac Laglen), Mario Besesti. Furono saltuari, ma incisivi, doppiatori Ruggero Ruggeri, Febo Mari, Camillo Pilotto (il McLaglen del « Traditore »), Sergio Tofano (« La donna di platino »),

(14) Augusto Galli nuovamente stabilitosi a Roma è attualmente il supervisore di tutti i doppiati eseguiti in italiano per la M.G.M. Franco Schirato ne è il direttore. La M.G.M. non ha più però il suo esclusivo stabiilmento e doppia a Roma, in via dei Villini, attraverso la C.D.C. Schirato oltre che per la M.G.M. (ricordiamo « Il dottor Zivago »), lavora anche per altre case (esempio per la Indief di « Giochi di notte »).

Renzo Ricci (Nils Asther dell'« Amaro té del generale Yen » ed Herbert Marshall di « Quando una donna ama »), Gino Cervi (il Clark Gable di « Accadde una notte »), Nella Maria Bonora (la Claudette Colbert del medesimo film). Sul finire del periodo cominciò a emergere Gualtiero De Angelis, che poi divenne una voce ricorrente del doppiato italiano.

I doppiati erano compiuti in una settimana. « La Metro è la sola casa a sacrificare a una assoluta perfezione del doppiaggio il criterio economico. I film Metro più importanti sono doppiati secondo una sequenza logica conservando cioè le scene nell'ordine in cui si trovano nell'originale. Naturalmente ciò implica una durata di lavorazione maggiore e cioè una spesa maggiore; infatti il doppiaggio di film come « Margherita Gauthier » o « Capitani coraggiosi » ha richiesto non meno di dodici giorni di tempo » (15). L'epoca d'oro del doppiato italiano è pure contraddistinta da un eccezionale interesse critico. « Bianco e nero » sin dal suo primo numero (gennaio 1937) dedicò ampio spazio alla questione. Il « film del mese », quello cioè che per la sua tipicità era recensito con una completa analisi di tutti i suoi valori, veniva esaminato anche sotto il profilo della versione italiana. La prima pellicola giudicata in siffatto modo fu « I lancieri del Bengala ». Sulla versione italiana (dialogi di Melani, direttore Luigi Savini) così si espresse Jacopo Comin: « L'interpretazione è stata ottima quasi sempre: a voler essere pignoli si può notare che il Costa (Gary Cooper) è talvolta leggermente artificioso e che il Ruffini (Franchot Tone) non ha tutta quella disinvolta eleganza di recitazione che è pregio dell'originale. Ma in compenso il Marcacci (Richard Cronwell) ha almeno tanta spontaneità e freschezza quanto l'attore stesso e il Ferrari e il Cristina (Guy Standing e Aubrey Smith) danno alla loro interpretazione una solidità costruttiva piena di carattere. I dialoghi sono tradotti con abilità senza perdere il gusto dell'originale » (16). Non è possibile, ovviamente, riportare qui tutte le note di « Bianco e Nero ». Ne daremo però una rapidissima sintesi composta delle citazioni meglio probanti: « Buono il doppiato (« Jim di Piccadilly », M.G.M.); « Cattivo il doppiato » (« I cavalieri del Texas », Paramount); « Un film di carattere strettamente teatrale come questo meritava il doppiato teatrale che ha avuto. Dicendo teatrale non intendiamo dire cattivo. Anzi, ci sono dei punti in cui l'attrice che ha doppiato la Garbo ha raggiunto veramente una bella efficacia. Ottime le parti di fianco e quelle secondarie » (« Margherita Gauthier », M.G.M.); « Buoni i dialoghi, un po' enfatico e teatrale il doppiato delle parti principali e migliore quello delle secondarie assai più semplici e lineari e la teatralità è così fuori di posto in un film che dovrebbe essere l'esaltazione dello stato naturale! (« La figlia della jungla », Paramount); « Buonissimo il doppiato: una delle più belle voci del doppiato italiano è quella della Kay Francis e oltre alla voce l'attrice che doppia la Francis ha le qualità che ci sembrano, e lo abbiamo detto più volte a proposito del doppiato, indispensabili alla cinematografia, la naturalezza, la semplicità dialogica della recitazione, tutta tenuta in un tono

---

(15) TELL O'DARSA: *Le Voci del cinema*, in « Cinema illustrazione » del 22 settembre 1937. L'articolo è corredato di diverse fotografie fra cui quelle di Cassola e Canali, i doppiatori di Stanlio e Ollio.

(16) Le note critiche sono desunte dall'annata 1937 — la prima — di « Bianco e nero ». Nel 1938 l'interesse per il doppiato è praticamente scomparso dalle pagine e (specialmente) dalle recensioni della rivista.

discorsivo che non è sciatto, ma umano » (« *L'Angelo bianco* », *W.B.*); « *Nel doppiato si sarebbe potuto risparmiare molta della difettosa pronuncia di Charlie Chan, che non ingenera nessun interesse ma soltanto, dopo mezzo film, dà un senso di fastidio insopportabile e ingiustificato* » (« *Il nemico invisibile* », *20th Century Fox*); « *La versione italiana non è eccellente come il solito. Alla protagonista è stata data una voce assolutamente non rispondente per timbro e per impostazione, alla figura fisica e al ruolo dell'artista: viene talvolta da volgersi altrove per sentire chi parla* » (« *L'ultima partita* », *20th Century Fox*); « *Ottimo il doppiato, soprattutto nelle parti secondarie; tutto tenuto in uno stile e in una naturalezza che contribuisce a schiarire il film e a renderlo accettabile al pubblico* » (« *La maschera eterna* », *distribuzione Tirrenia. Doppiato alla Cines Palatino*); « *Molto curato il doppiato* » (« *L'ammiraglio* », *W.B.*). *Come si è potuto vedere in questa schematica carrellata, allora l'attenzione per il doppiato, anche in sede estetica, era costante e consueta, e andava dai* « *Bene il doppiato* » *e* « *Male il doppiato* » — *corrispondenti agli eterni e sbrigativi* « *clichés* » *di* « *Bene gli altri* », « *Male gli altri* » — *a un esame approfondito e altamente impegnato. Talvolta il critico di* « *Bianco e Nero* » *(che era quasi sempre Jacopo Comin) rimproverava al doppiato italiano l'eccessiva educazione teatrale, la troppo acuta sensibilità artistica di attori e direttori, oppure la trascuratezza di certe soluzioni stilistiche. Ma, tutto sommato, sentiva prepotentemente la forza del movimento, la dignità estrema di quegli artisti che, nel buio delle sale di sincronizzazione, riuscivano addirittura — in certi casi — a migliorare il film originale.*

Anche « *Cinema* », *l'altra grande rivista di cultura cinematografica degli anni d'anteguerra, prestò un'attenzione non effimera al doppiato italiano, ospitando molti e informati articoli in proposito (17). Gustavo Briareo (18), per esempio, osserva che il doppiaggio italiano aveva debellato il vecchio* « *birignao* » *teatrale sostituendo al vezzo di* « *recitare* » *la più precisa e concreta abitudine di* « *parlare* ». *Infatti, la pratica del doppiaggio andava sviluppando, nel senso della naturalezza e dell'essenzialità ritmica, la recitazione teatrale. Soffermandosi su alcune delle più belle voci del tempo (molte delle quali sono anche di questo tempo), Briareo elogiava* « *la bella voce intensa di femminili insinuazioni di Tina Lattanzi* », « *la sensibilità intelligente e arguta di Rina Ciapini creatrice della voce italiana di Katharine Hepburn* », « *l'intelligenza pieghevole, il talento generoso, il ricco istinto di Andreina Pagnani* », « *la timbrata nobile e vigorosa dizione di Sandro Ruffini* », « *l'autorevole naturalezza* » *di Giulio Panicali. Quattro direttori di doppiato (Schirato della M.G.M., Savini della Paramount, Almirante dell'Enic e Neroni della W.B.), sembrarono a Briareo degni di ammirata citazione, precisamente Luigi Savini per* « *l'acuta ed espressiva naturalezza e l'umana verità* », *Franco Schirato per la* « *precisione impeccabile e profonda e l'elegante sensibilità* », *Mario Almirante per l'*« *amorevole e cauta diligenza* », *Neroni per l'*« *intelligente prontezza* ». *Concludendo, Briareo constatava:* « *Oggi nel doppiaggio si va costituendo veramente uno*

(17) Ricordiamo fra gli articoli di « Cinema »: Corrado Pavolini: *Tradurre un film* (numero V del 1936); M. Cortini Viviani: *I segreti del doppiaggio* (numero VI, 1936).

(18) Gustavo Briareo: *Il doppiaggio in Italia*, in « Cinema », n. 29 anno 1937.

stile, riconoscibile agli orecchi un po' esercitati. E, in fondo il passaporto d'entrata ai film finiscono col darlo, o perfezionarlo, i creatori di questi stili ».

A questo punto il lettore attento avrà forse notato una certa difformità di giudizio a proposito della recitazione fra Comin di « Bianco e Nero » e Briareo di « Cinema ». Mentre l'uno infatti si infastidiva per certa recitazione di raffinata civiltà teatrale, l'altro asseriva che era già avvenuto un superamento nel senso della naturalezza e della essenzialità. Però, a ben vedere, il contrasto è minimo, prima di tutto perché anche Comin aveva spesso intravisto la nascita di un nuovo stile e poi perché una rivoluzione non si fa da un giorno all'altro e nel « dopo » permangono più o meno a lungo tracce più o meno vaste del « prima ». In realtà, negli anni fra il 1935 e il 1938 il doppiato italiano raggiunse una maturità artistica eccezionale con una recitazione che era, quasi ovunque, cinematografica e che, spesso, come si riconobbe, favoriva l'intelligenza del testo originale. Nella primavera del 1937 alla Fono Roma fu eseguito, per conto di una ditta tedesca, il doppiaggio di un film inglese. Un comunicato stampa chiariva la singolarità dell'avvenimento: « È questo un caso eccezionalissimo se si pensa che disposizioni legislative impongono alle case importatrici di eseguire in Germania le versioni tedesche di film stranieri. Ma la ditta in parola ha ottenuto il permesso di farlo eseguire in Italia, in riconoscimento della perfezione tecnica raggiunta dalle case italiane del ramo » (19).

Il 1937 è anche l'anno del doppiato di Mr. Deeds Goes to Town *(È arrivata la felicità, 1936) di Frank Capra, e quindi — l'aneddoto è notissimo — della parola gergale americana « pixilater », tradotta da Pio Vanzi in « picchiatello » (20).*

Il 31 dicembre 1938, in seguito alle disposizioni del monopolio, le grandi case americane troncarono i loro rapporti con l'Italia, che furono ripresi successivamente e brevemente solo dalla United Artists (il gruppo che comprendeva « Ombre rosse »), dall'Universal e dalla Columbia. In quel giorno si chiudeva anche l'epoca d'oro del doppiato italiano, apertasi sul finire del 1932 con l'arrivo a Roma di Augusto Galli. Franco Schirato, Luigi Savini, Neroni, Malpassuti si diperdevano e si « frazionavano » all'insegna di case e film minori che spesso mortificarono il loro talento. Dopo l'8 settembre fu il silenzio completo (rotto solo dalla debole voce della Cines veneziana che aveva affidato al veterano Vincenzo Sorelli il suo stabilimento di doppiaggio). Si tornò anche ai doppiati made in Hollywood (21) e quindi avvenne la logica ripresa italiana guidata dai maestri di un tempo. Il doppiato italiano che da una necessità di sopravvivenza si era trasformato in un'arte oggi si è adagiato nella sicurezza del benessere raggiunto e i suoi risultati — generalmente eccellenti — non suscitano più le emozioni di quel tempo memorabile. Del resto, lo si avverte subito, il « piripanzio » di The Knack *(Non tutti ce l'hanno, 1965) di Richard Lester (coniatore della parola Guido Leoni), non è il favoloso « picchiatello ».*

---

(19) Ignoriamo di che film si trattasse.

(20) L'aneddoto è noto, ma molti attribuiscono l'invenzione di « picchiatello » a Tullo Gramantieri, capo ufficio stampa dell'Eia. Il neologismo è di Pio Vanzi. A tale proposito si può leggere la lettera diretta dal Vanzi stesso al Nostromo di « Cinema » (« Capo di Buona Speranza », in « Cinema » n. 16, 1937).

(21) La ripresa dei doppiati a Hollywood fu breve. Nell'immediato dopoguerra si ricompose l'organizzazione italiana.

Le voci di Stanlio e Ollio

Il risaputissimo, celebratissimo, contraffattissimo italiano sgangherato della coppia Stan Laurel-Oliver Hardy è stato inventato da Stan Laurel e Oliver Hardy. Su questo punto non vi sono dubbi. Augusto Galli che era a Hollywood nel periodo di lavorazione di « Muraglie », Filippo Sacchi, che recensì il film per il « Corriere della Sera » all'indomani della sua prima italiana, Morando Morandini che trattò « en passant » la questione sulla « Storia » Vallardi, pervengono tutti alla medesima conclusione. Secondo Augusto Galli (22) « Muraglie » fu girato a Hollywood in più versioni in presa diretta. Era, come è noto, la parodia di « Carcere » e fu parodia sino in fondo, anche e perciò dei volenterosi doppiati di allora. Del resto, se ben si ricorda, in « Muraglie » si parla poco: il film — tra l'altro non molto lungo — era ricco di « gags » sonori (il versaccio di Laurel a causa del dente guasto), di mimiche e di una canzone Lady Moon *cantata da Hardy mellifluamente con la faccia tinta di nero, ma le battute di dialogo erano avare. A Hollywood in quel tempo (*Pardon Us, *cioè « Muraglie » porta il copyright 10 settembre 1931) era consuetudine far parlare, specialmente i comici, in varie lingue e anche qui è stato ricordato Buster Keaton che recitava in italiano. In « Muraglie » ancora, per contribuire meglio alla ricostruzione italiana, c'era Guido Trento, il direttore del penitenziario.*

Filippo Sacchi (la prima italiana avvenne al San Carlo di Milano il 5 novembre 1931) scrisse sul « Corriere della Sera » (23): « I produttori, volendocelo dare in versione italiana, hanno avuto l'idea di far parlare Laurel e Hardy come potevano, cioè nell'italiano storpiato e imparaticcio di stranieri i quali mastichino stentatamente la nostra lingua e meglio centomila volte così, che se gli avessero appiccicato una di quelle belle voci finte, e fatte su misura, che sono la vergogna della nostra epoca ». Morandini, infine, colloca la protoidea nel fatto che Laurel e Hardy tentarono « seriamente » di doppiare i loro film in francese, « ma la pronuncia era orrenda e la dizione impacciata. Sembra che sia stato questo esperimento... » (24).

Potrebbe venire un dubbio su eventuali doppiatori hollywoodiani (al tempo di « Muraglie » in Italia non si doppiava ancora), ma l'ipotesi è decisamente esclusa da Augusto Galli, che partecipò come prestavoce al doppiaggio di tutti i film M.G.M. negli studi di Culver City, e anche dall'inequivocabile commento di Filippo Sacchi che si riferisce alle autentiche voci dei due attori. Ed è anche bene precisare come « Soldati di ventura », che in Italia venne dopo « Muraglie » (stagione 1932-33) fosse soltanto sonorizzato, altra prova che a Hollywood non c'erano doppiatori dei due. « Il grande successo di "Muraglie" girato da Hal Roach (il regista era Parrott) in varie lingue a presa diretta con Stanlio e Ollio che recitarono in tutte le versioni con l'esilarante risultato che si può immaginare, suggerì al comm. Fritz Curioni (direttore generale della M.G.M. in Italia in quell'epoca) l'idea di doppiare, da allora in poi, Stanlio e Ollio con un forte accento anglo-americano. Facemmo molti pro-

(22) Lettera del signor Galli all'autore, già citata.
(23) Filippo Sacchi: *Muraglie* nel « Corriere della Sera » del 6 novembre 1931.
(24) Morando Morandini: *Il cinema e la comicità*, nella « Storia del cinema Vallardi », fascicolo del 10 giugno 1966.

vini e finalmente scegliemmo due giovanotti che si trovavano a Roma per ragioni di studio » (25). Eravamo nel 1932-33 e i prescelti furono Carlo Cassola e Paolo Canali. Tutti i grandi film parlati della coppia (per esempio « Fra Diavolo ») portano nella versione italiana la firma inconfondibile di Carlo Cassola (Stanlio) e Paolo Canali (Ollio). Carlo Cassola (omonimo del romanziere) era nato a Porto Said e Paolo Canali a Londra. Vivono ancora in Italia, non si occupano più di doppiato e anzi non amano parlare di quel periodo. In ogni modo, Cassola e Canali portarono alla perfezione assoluta la versione italiana delle voci di Stan e Oliver; anche se, nel loro caso, non si può parlare di doppiaggio totalmente creativo, essendovi il precedente di « Muraglie », si può però asserire, con sicurezza, che mai vi fu esempio di così arguto e intelligente adattamento delle voci di altri attori. Soltanto lo stizzoso eloquio del vecchietto del West, inventato da Lauro Gazzolo, sta alla pari, come « felicità », al modo do parlare reinventato da Cassola e Canali. La voce piagnucolosa, stridula e pungente di Stanlio e quella gorgogliante e grassa di Ollio si accordavano a meraviglia nei saporosissimi duetti orali che sottolineavano l'azione visiva con una sorprendente forza comica e caricaturale. Qui ci si trovava proprio di fronte al commento superiore al testo. E chi appena avvezzo al cinema non si è mai sorpreso nella sua vita a dire « stupìdo » con l'accento su una « i » convenientemente allungata scagli pure la prima pietra.

E siamo così arrivati agli imitatori. Il gergo di Cassola e Canali stava dilagando nell'Italia littoria e non c'era comico di varietà che non lo avesse fatto proprio. Cassola e Canali, intanto, assorbiti dai loro studi (erano entrambi iscritti all'Università), dopo il 1938 si allontanarono dal mondo del doppiaggio, lasciando ad altri l'incarico di sfruttare il loro brevetto. Fu il momento di Alberto Sordi e di Mauro Zambuto. Alberto Sordi — classe 1919 — non poteva certo avere doppiato Ollio a dodici-tredici anni, eppure questo semplice dato anagrafico è stato spesso trascurato da saggisti e critici di professione. Mauro Zambuto, figlio del doppiatore Gero Zambuto, aveva ereditato dal padre la passione « en amateur » del doppiato. La coppia però si sciolse presto e in sostanza prestò la voce ai film della decadenza: Sordi incominciò i passi da gigante che tutti sanno, Mauro Zambuto andò a lavorare in America. Sopravvennero poi Giuseppe Locchi (doppiatore ufficiale di Sean Connery-James Bond, Ollio) e Elio Pandolfi (Stanlio), e anche Sergio Tedesco (Ollio) e Renato Turi (Stanlio). Certamente ne verranno degli altri perché il vasto movimento di rivalutazione critica di Stan Laurel e Oliver Hardy — che in Italia ha fra i suoi più qualificati sostenitori Ernesto G. Laura — porterà ad altre riesumazioni, quindi ad altri doppiaggi. Naturalmente il gioco sarà sempre facile: la lezione di Paolo Canali e Carlo Cassola non è di quelle che si dimenticano.

MARIO QUARGNOLO

Un film di Luis Buñuel: «L'angel exterminador»

*Abbiamo avuto occasione di vedere l'*Angel exterminador *di Luis Buñuel*

(25) Lettera di Augusto Galli all'autore, già citata.

nella edizione integrale. Il film non è certo fatto per chiarire definitivamente la sconcertante personalità del regista, ma permette, forse, più di altre sue opere, di approfondirne le dimensioni profonde.

Due ricchi aristocratici messicani, Nobile e sua moglie Lucia, rientrano a casa dopo lo spettacolo, in compagnia di amici, con l'intenzione di offrire loro una contuosa cena fredda. Ma, appena essi varcano la soglia di casa, cominciano a verificarsi degli incidenti strani, o per lo meno bizzarri. Tra l'altro i domestici si allontanano o non rispondono all'appello dei padroni. Poi un cameriere si decide a servire la prima portata, mentre imperversa la solita vuota ed eclettica conversazione mondana: pettegolezzi, confidenze e anche qualche fatto grave (un tumore) riferito con disinvolta superficialità: Scommetto che non ne avrà per più di tre mesi...

Al piano, viene eseguita da Blanca (una delle invitate) una sonata di Paradisi.

Intanto, l'atmosfera comincia a farsi putrida e dolciastra come l'acqua dei fiori andata a male. Ma la gente non è in grado di lasciare la casa di Nobile e preferisce accamparsi nelle sale e salotti sdraiandosi sui canapè sulle poltrone e anche sui tappeti. Due innamorati riescono persino a fare l'amore. All'alba ciascuno cerca riprendere un contegno. Ma i volti sono stanchi e gli abiti frusti. Intanto, nessuno si sente capace di lasciare ancora l'appartamento. Il tempo passa; però c'è qualcuno che, non avendo come passare il tempo, si decide a morire ed il suo cadavere viene piazzato in un armadio a muro. L'esempio è contagioso. Viene così il turno dei due amanti che finiscono anche loro per suicidarsi. Un'atmosfera di incubo domina ormai gli ambienti. Non c'è più niente da bere e allora alcuni ospiti di buona volontà danno mano alle picche e sfondano il muro alla ricerca dei tubi dell'acqua. l'acqua dà ai presenti una impressione temporanea di refrigerio ma intanto non c'è cosa mangiare, ed occorre accontentarsi di deglutire della carta.

Nel frattempo, fuori della casa maledetta, si è riunita la folla. Ma le vie di comunicazione sono interrotte: solo un branco di montoni riesce a farsi strada nell'interno. La verità è che l'intera compagnia è ridotta allo stato di una tribù primitiva e quindi invoca il sortilegio. *Occorre il capro-espiatorio ed esso, come vuole il rito, deve essere lo stesso Ospite e padrone: Se Nobile muore, noi saremo salvi.*

A stento, il dottore riesce ad evitare una simile follia. Allora tutti riprendono un certo comportamento che perciò ci riporta alle scene iniziali del film: la pianista torna ad eseguire la sonata di Paradisi, i dialoghi ricominciano. Alla fine influenzati dalla parola del medico gli ospiti si decidono a lasciare la casa. Ma poi si ritrovano in chiesa ove si inginocchiano avanti l'altare per ringraziare il Signore della grazia ricevuta. Intanto, sopravviene, nell'interno del tempio, il branco di montoni, mentre fuori si agita una folla di lavoratori che rivendica i propri diritti conculcati dalla classe dominante.

Questa la trama. In genere i critici si mantengono sul vago. Essi riscontrano in Buñuel, i soliti simboli di stampo freudiano, la satira dell'alienazione, la antica fedeltà alle lezioni del surrealismo, l'humour nero ed il sadismo rosa, persino le allusioni alla resistenza o per lo meno alla guerra civile, e infine il punto di vista del libertino che sarebbe tipico dell'autore.

Una interpretazione, estesa, conseguenziale, e logica di questo film, solo

apparentemente alogico, come tutti i film di Buñuel, va piuttosto ritrovata nei saggi di Carlos Rebolledo e di Freddy Buache (1) (2).

Questa interpretazione si sviluppa sul piano sociologico: il film starebbe a rappresentare il processo autodistruttivo della società cattolico-borghese, giunta all'ultimo stadio della sua degenerazione fisica e mentale, ma che rimane tuttora ancorata alle forme del suo egoismo e del suo edonismo; incapace come è di inserirsi nella vita generosa ed abbondante della rimanente umanità. Il film descriverebbe così l'ultima crisi di questa società, che vive come anchilosata dal suo conformismo e finisce per morire di questa immobilità.

* * *

L'interpretazione che segue è invece formulata sul piano ontologico ed è parallela a quella esposta in chiave esistenzialista dal prof. Aldo Masullo, nel corso del dibattito che fece seguito alla proiezione del film.

*Per dare l'avvio a questa interpretazione, potremo riferirci ad una considerazione di Tolstoi il quale diceva che tutto quanto noi operiamo, nell'arco di tempo che va dalla culla alla tomba, facciamo solo per distrarci dall'idea fondamentale della morte. In effetti noi cominciamo a morire al momento in cui nasciamo, perché, da quello istante, siamo la preda dell'*Angelo sterminatore: il tempo che consuma e distrugge. *Parimenti un personaggio di Huxley, in* Punto e contrappunto, *confessa di esser divenuto un illustre scienziato, sempre per* distrarsi *da quel pensiero fondamentale che lo ha attanagliato dai primi anni dell'esistenza.*

*In effetti, e per sfuggire a questa morsa, gli uomini cercano le più diverse evasioni nello spazio: viaggiano, corrono per il vasto mondo, vi piazzano le forme da loro create e che devono servire a distoglierli dalla idea dominante. (La forma è appunto la barriera che l'uomo ha inventato per arrestare, annullare, impedire il flusso incessante ed insopprimibile del tempo che consuma e distrugge). Se invece accade, come nel film di Buñuel, che questi uomini siano confinati, assieme agli oggetti del loro mondo, in un'area ridotta di spazio, essi diventano fatalmente la preda del tempo, l'*Angelo sterminatore.

« *Da quanto tempo, siamo qui, si domanda Letizia, nell'ultima scena del salone. Pensate a quanti cambiamenti di posto abbiamo fatto nel corso di questa orribile eternità, come se fossimo dei pezzi di scacchi. Persino i mobili li abbiamo cambiati di posto, centinaia di volte* ».

Si capisce che la reazione è tanto più vivace in quanto si tratta di gente sazia e ben pasciuta cui la costrizione, aggravata dall'inconscia nozione della morte, deve apparire vieppiù insopportabile abituata come è a non trovare barriere alla propria incontinenza di desideri ed istinti. Ma il significato del film non è in questo senso ⟨pamphletistico⟩ anti-borghese; o per lo meno questo senso non è il principale; che invece racchiude come si è visto la semplice, nuda impostazione della condizione umana. In altri termini i prigionieri della casa maledetta siamo proprio noi e solamente noi.

Per altro, due sono nell'opera i richiami alla vita libera che arrivano ai prigionieri, sia pure volontari di questa sorta di lager comodo e lussuoso ma

(1) Freddy Buache: *Luis Buñuel*, Ed. Premier Plan, Paris.
(2) Carlos Rebolledo: *Buñuel*, Ed. Universitaires, Paris.

pur sempre lager, ove uomini e donne sono tenuti in quarantena come se fosse scoppiata una epidemia, dice ad un certo momento il cuoco Pablo.

La sonata di Paradisi, che è un inno fluido e prorompente alla vita e l'acqua che gli ospiti ritrovano, abbattendo un muro e che sta a rappresentare come nell'Ulisse di Joyce, la forza della realtà piena e vissuta. Anzi può dirsi che tra la sonata di Paradisi, fresca e zampillante come una polla d'acqua e l'acqua che trasuda dalle condotte umide, agganciate al muro, vi sia una certa similarità di senso, per dirla in termini semantici.

Ma tali richiami non valgono da soli a distrarre i prigionieri dell'idea dominante che li assilla: il segreto pensiero della morte. Solo così si spiegano le reazioni dei singoli che non sono provocate da alcuna carenza di elementi vitali: giacché non manca loro il cibo, il letto, la conversazione, la comunicazione e lo scambio.

Questi uomini si ritrovano più tardi in una Chiesa. Qui la loro posizione appare nettamente invertita, giacché, se la Chiesa postula, nel suo credo, la nozione fondamentale della morte-(Dies mei sicut umbra declinaverunt et ego sicut foenum arui) porge, al tempo stesso, ai credenti, il rimedio per combatterne gli effetti, attraverso l'altra nozione, non meno essenziale, della immortalità destinata a vincere la forza deleteria dell'angelo sterminatore.

È però subito da osservare che Buñuel presenta questo secondo stadio con sarcastico distacco, dando l'impressione della sua nessuna partecipazione ad un punto di vista, esposto forse solo per spirito dialettico e per l'equilibrio, diremo plastico, della composizione.

Questo atteggiamento si collega del resto a quello dei due suoi films recenti: Viridiana *e* Simon del deserto*; di* Viridiana, *ove egli esalta la scoperta della vita, abbondante e generosa, da parte della giovane protagonista, che aveva fino allora accettato l'arido rifugio del chiostro ed il suo mondo chiuso astratto e feticizzato; di* Simon del Deserto, *ove lo stesso richiamo della vita operosa invita il santo ad abbandonare la cima della colonna, ove egli vive in solitudine meditativa, e a scendere in mezzo alla gente per dividerne le gioie e gli affanni di tutti i giorni.*

Anche per Buñuel, come per Husserl, il « Mondo, nel senso più comprensivo, sarebbe, dunque, il mondo della vita; una umanità che è in comunione di una possibile intesa; la nostra terra che comprende in sé tutti i mondi che la circondano, con le loro metamorfosi ed il loro passato ».

Del resto, anche a voler considerare Buñuel come un mistico esaltato spagnolo, come molti professano, egli apparirebbe più che altro un allucinato dall'idea della morte, e solo in sua funzione, da quella di Dio. Egli sarebbe cioè, più che altro un perseguitato da Dio, un poco come Bernanos.

ROBERTO PAOLELLA

L'angel exterminador - *r.*: Luis Buñuel - *s.*: da un dramma inedito di José Bergamin - *sc.* e *d.*: Luis Buñuel e Luis Alcoriza - *f.*: Gabriel Figueroa - *scg.*: Jesus Bracho - *m.*: sonate di Paradisi e di Scarlatti (frammenti) - *mo.*: Carlos Savage - *int.*: Silvia Pinal, Jacqueline Anders, Augusto Benedico, Luis Beristein, Antonio Bravo, Claudio Brook, Cesar del Campo, Rosa Elena Durgel, Lucy Gallardo, Enrique Garcia Alvarez, Ofelia Guilmain, Javier Loya, Nadia Haro Oliva, Tito Junco, Patricia Moran, Bertha Moss, Ofelia Montezco, Javier Masse, Angel Merino, Patricia de Morelos, José Baviera, Enrique Rambal - *o.*: Messico, 1962.

I film

The Taming of the Shrew

(La bisbetica domata)

R.: Franco Zeffirelli - *s.*: dalla commedia omonima di William Shakespeare - *sc.*: Paul Dehn, Suso Cecchi D'Amico, F. Zeffirelli - *f.* (Panavision, Technicolor): Oswald Morris, Luciano Trasatti - *m.*: Nino Rota - *scg.*: John De Cuir, Giuseppe Mariani, Elven Webb - *c.*: Irene Sharaff, Danilo Donati - *e.s.*: Augie Lohman - *mo.*: Peter Taylor - *int.*: Richard Burton (Petruccio), Elizabeth Taylor (Caterina), Michael Hordern (Battista), Cyril Cusack (Grumio), Michael York (Lucenzio), Alfred Lynch (Tranio), Natasha Pyne (Bianca), Alan Webb (Gremio), Victor Spinetti (Ortensio), Mark Dignam (Vincenzo), Giancarlo Cobelli (il prete), Roy Holder (Biondello), Vernon Dobtcheff (Pedante), Alberto Bonucci (Nataniele), Lino Capolicchio (Gregorio), Roberto Antonelli (Filippo), Bice Valori (la vedova), Ken Parry (il sarto), Anthony Garner (il merciaio), Gianni Magni, Tina Perna - *p.*: R. Burton, E. Taylor e F. Zeffirelli per la Royal Film Int. (N.Y.)/F.A.I. - *o.* :U.S.A.-Italia, 1966 - *d.*: Columbia-Ceiad.

Si è fatto risaltare, e giustamente, che il cinema cinematografico — ma non è un discorso nuovo — è cosa del tutto diversa dal teatro (come *Un uomo a metà* è diverso per concezione drammatica da *Chi ha paura di Virginia Woolf?*), ma vi sono, e sempre più spesso, risultati nello spettacolo che cercano di amalgamare quanto più possibile le due così diverse forme espressive. Laurence Oliver ha fatto più di ogni altro per incorporare il teatro col cinema, a partire dalla prima esperienza dell'*Enrico V*, e Visconti per ricondurre il cinema al teatro (al melodramma) come comprovano *Senso* e *Il Gattopardo*. Se si mettono accanto le regìe di Zeffirelli per « Giulietta e Romeo » (mi riferisco alla precedente esperienza teatrale), e per *La bisbetica domata*, in cinema, si deve convenire che, almeno in questi casi, ogni divario tra cinema e teatro tende sempre più a sparire: non si immagina in cinema « Giulietta e Romeo » che con quella dinamica spettacolare (vedremo a suo tempo in che differiranno le due regìe di Zeffirelli, sullo stesso testo, per il teatro e per lo schermo) in una direzione peraltro già segnata da Renato Castellani con la sua *Giulietta*; e non si immagina una « Bisbetica » teatrale allestita da Zeffirelli, che con la stessa ricchezza di umori e talenti interpretativi. Il cinema, nel caso della

Bisbetica domata cui ora ci riferiamo, diventa un teatro del mondo che evade dal palcoscenico per accettare, sì, come è proprio del cinema, i mercati e le strade, i castelli e i torrenti; ma che usufruisce di spazio secondo le concezioni, insieme, di Max Reinhardt (e un esempio viene dal celebre *Sogno* come dagli allestimenti nelle piazze e nei circhi), e di Olivier (*Enrico V*), o di Visconti (« Troilo e Cressida »), di cui Zeffirelli è stato assiduo collaboratore.

Nella *Bisbetica domata* il visivo è sontuoso senza vietare all'*humour* la caratterizzazione maggiore dell'allestimento, inclinato alla comprensione dello spirito con cui Shakespeare ha scritto la commedia, che è tutta di tono popolaresco, tipico delle rappresentazioni dei nomadi come Capitan Fracassa, dei comici dell'arte italiani e dei guitti.

Zeffirelli ha la fortuna di avere con sé un Richard Burton in gran forma, che sa stare al giuoco, quale è venuto improntando il regista, e una Taylor ancora seducente, zingarescamente lampeggiante negli occhi.

Lo spettacolo ha una sua coerenza visuale. Le inquadrature hanno i colori della pittura inglese (Reynolds), ma ricordano anche i rossi delle scene di assieme del Pannini. I costumi di Irene Sharaff e Danilo Donati non sono senza trovate, ad esempio quelli del matrimonio, e così pure le acconciature di Alexandre. I personaggi si inseriscono armoniosamente nelle scene create da John de Cuir e Renzo Mongiardino. Tutto concorre allo stile della rappresentazione, che si fa godere per intero, anche in italiano, per l'eccellente doppiaggio: dove però non si doveva equivocare Petruccio per Petrucchio, scritto tradizionalmente col *ch* nei testi inglesi solo per corrispondere alla pronuncia da parte britannica. Ma: « io sono Petruccio » mi pare che dica la voce (doppiata) di Burton. E così doveva essere.

La rappresentazione si realizza in una dinamica che ne è la più viva e apprezzata caratteristica, con numerose scene create visivamente con ricchezza di spunti: l'arrivo di Petruccio, lo sposalizio, l'inseguimento della « bisbetica » nei granai, nei palchi, sui tetti.

Se vogliamo considerarlo l'esordio di Franco Zeffirelli nel cinema, niente di più estroso, disinvolto, e maturo rispetto ai mezzi impiegati. Per quanto l'autore di un ormai famoso reportage televisivo su Firenze alluvionata (con Richard Burton *speaker*) si fosse già avvicinato al cinema, nel 1957, con la commedia *Camping*.

MARIO VERDONE

Romeo and Juliet

(Giulietta e Romeo)

R.: Paul Czinner - *s.* e *sc.*: dal balletto di Sergej Prokofiev - *f.*: S. D. Onions - *m.*: Sergej Prokofiev - *mo.*: Philip Barnikel - *scg.*: Nicholas Georgiadis - *cor.*: Kenneth Macmillan - *int.*: Margot Fonteyn (Giulietta), Rudolf Nureyev (Romeo), David Blair (Mercuzio), Desmond Doyle (Tebaldo), Anthony Doyle (Benvolio) - *p.*: Paul Czinner - *o.*: Gran Bretagna, 1967 - *d.*: Rank.

La bella addormentata

R.: Apollinari Dudko e Konstantin Sergeyev - *s.* e *sc.*: dal balletto di P.I. Čaikovskij - *f.*: Anatoli Nazarov *m.*: Čaikovskij - *cor.*: Petipa - *int.*: Alla Sizova (Aurora), Juri Soloviov (Principe Désiré), Irene Bažhenova (la fata dei lillà), Natalia Dudinskaia

(la fata cattiva), Vsevolod Ukhov (il Re) - *p.*: Lenfilm - *o.*: URSS, 1966 - *d.*: Sovexport.

L'italiano, si sa, non ama il balletto classico. Non ama neppure la musica, nonostante le apparenze. Ecco perché da noi i film di balletto non trovano un pubblico e scivolano via per pochi giorni, ignorati totalmente. In Inghilterra e in Russia i film di balletto tengono il cartellone anche per mesi. Le due nazioni citate sono quelle che producono il maggior numero di lungometraggi tratti da balletti classici, trasferiti su pellicola — con la maggior fedeltà possibile, allo scopo precipuo della « documentazione » e della « divulgazione » — così come appaiono, in edizioni esemplari, sui palcoscenici. Britannico è il primo dei film da noi considerati, russo il secondo.

Il balletto « Giulietta e Romeo » di Prokofiev, tratto da Shakespeare nel 1940, ha già trovato la via dello schermo: anche in Italia è stata vista la versione russa del 1954 (*L'ultima danza di Giulietta e Romeo*) diretta da Lev Arnstam e Leonid Lavravsky, con Galina Ulanova nel ruolo della protagonista. Un monumento al Bolshoi, o addirittura all'intera tradizione della « scuola russa » del balletto nella sua solidità armonico-musicale, nei suoi virtuosismi, nella perfetta intesa degli interpreti. Benché dominato da una « stella » della grandezza della Ulanova (sorprendente nel ruolo di Giulietta, nonostante non fosse più giovanissima) il film russo si basava nondimeno sul « lavoro di équipe », e mirava ad esaltare la coralità degli apporti.

Il *Giulietta e Romeo* inglese (regia e produzione di Paul Czinner) pur avendo gli stessi scopi, quelli appunto della registrazione di uno spettacolo di cartello, è più addosso ai protagonisti per esaltarne la tecnica e tutt'intera la personalità, con un evidente riguardo anche al loro aspetto divistico. Effettivamente l'unione di una « regina » come Margot Fonteyn, la più celebre danzatrice del mondo occidentale, con un « outsider » come Rudolf Nureyev, che alla veemenza dello stile unisce il fascino della giovinezza e l'alone romantico del russo che « ha scelto la libertà », è un avvenimento non solo sotto l'aspetto puramente ballettistico: la critica londinese, l'indomani della « prima » di *Giulietta e Romeo* al Covent Garden, ha parlato di « spettacolo dell'anno, se non del decennio ».

Il veterano Czinner dunque, che si può dire appartenga alle due culture, quella occidentale e quella orientale, e che è uno dei massimi rappresentanti del teatro d'opera e di balletto portati sullo schermo — tra l'altro suoi sono due mediometraggi sui due complessi più rappresentativi al di qua e al di là della cortina di ferro, *The Bolshoi Ballet* ('57) e *The Royal Ballet* ('60) — ha « celebrato » l'avvenimento del Covent Garden, fissando su pellicola la coreografia di Kenneth Macmillan e l'edizione del Royal Ballet, ma soprattutto esaltando gli apporti personali dei due « divi ». A ciò è subordinata la tecnica fluida di Czinner, la « continuità » del suo discorso (ottenuta mediante l'uso contemporaneo di diverse cineprese) e addirittura la « teatralità » della rappresentazione, cioè la sua voluta apparenza di « registrazione dal vivo » dello spettacolo così come si svolge sul palcoscenico, davanti ad una platea partecipe.

Più interessante l'impostazione del film sovietico *La bella addormentata*. Anche questo è la registrazione su pellicola di un balletto in una edizione di rilievo, ma mentre da un lato

gli autori sono più obiettivi nel considerare alla stessa stregua tutti gli interpreti, senza compiacimenti per i « divi », dall'altro questa « registrazione » diventa, non appena possibile film, cioè uno spettacolo che si avvale qua e là delle possibilità della macchina da presa ed innesta sulle convenzioni del palcoscenico soluzioni propriamente cinematografiche. Occorre dire che il complesso che agisce nella fatica di Dudko e Sergeyev (quest'ultimo è anche il coreografo del teatro) è quello del Balletto di Stato di Leningrado, cioè un complesso non così famoso come gli altri prima citati e non così noto in Occidente, e ciò accresce l'interesse da parte delle nostre platee (o meglio avrebbe dovuto accrescere, visto l'esito irrilevante della circolazione del film anche nelle nostre metropoli).

L'edizione del balletto ciaikovskiano — basata, in pieno ossequio alla tradizione, sulla coreografia originale di Petipa — si avvale funzionalmente del grande schermo e delle moderne possibilità di riproduzione del suono, talché la musica ha nell'economia dello spettacolo un grande rilievo, benché non sia tutta d'oro colato, e pur con tutte le sue scorie manieristiche. I colori sono intonati ai diversi momenti della vicenda, e cambiano a vista secondo le diverse atmosfere: così i pallidi toni rosa, giallo e azzurro della reggia di Aurora diventano improvvisamente grigi e viola quando la Fata Cattiva fa il suo ingresso per scagliare la sua maledizione contro la neonata Principessa. In altri momenti si ricorre a veri e propri « effetti », come nelle sovrimpressioni degli « assoli » delle singole fate sugli elementi della natura da esse rappresentate, con fatine che sgorgano dall'acqua della fonte, dai calici dei fiori eccetera, o come nella trasformazione del bosco attraversato dal Principe Désiré, che prima è sfondo « realistico » di danze villerecce e poi si idealizza in un clima da fiaba quando il Principe incontra le Fate che lo guidano al Castello della Bella Addormentata.

Altrove lo spettacolo, pur non uscendo dai limiti del palcoscenico (mai rinnegato, d'altronde, con i suoi scenari, la sua illuminazione tipica, il trucco dei ballerini) si « muove » per la duttilità della macchina da presa, che inquadra i piedi dei danzatori raso terra, scopre dall'alto il gioco d'assieme e carrella volentieri. Purtroppo non manca un inconveniente che si verifica anche nel film di Czinner, e cioè gli sbalzi di colore fra uno « stacco » e l'altro, dovuti ad una non raggiunta uniformità di resa delle diverse cineprese in azione, oltre che della stampa. All'attivo dello spettacolo, la presenza di una protagonista (Alla Sizova) dalla bellezza un po' « fanée », com'è proprio delle ballerine classiche, dalla dolcissima « souplesse » e dall'aspetto estremamente giovanile: se Czinner, nel film inglese, avrebbe dovuto evitare i primi piani per non mostrare troppo le rughe e il trucco della Fonteyn, i due registi sovietici non hanno alcun timore di riprendere spesso in primo piano la loro protagonista. Anche questo collabora a fondere i diversi elementi dello spettacolo in una dimensione uniforme, dove la convenzione è accettata senza sforzo, con naturalezza.

ERMANNO COMUZIO

Non stuzzicate la zanzara

R., s. e *sc.*: Lina Wertmüller - *f.* (Eastmancolor): Dario Di Palma - *f. sulla neve*: Giulio Zamboni - *scg.*:

Enrico Iob e Fabrizio Frisardi - *m.*: Bruno Canfora - *mo.*: Franco Fraticelli - *int.*: Rita Pavone (Rita), Giancarlo Giannini (Paolo), Giulietta Masina (la madre di Rita), Romolo Valli (il padre di Rita), Mita Medici (Vanessa), Peppino De Filippo (Carmelo), Raffaele Pisu (il sergente), Giusi Raspani Dandolo (la direttrice), Catena Boratto (la marchesa Filangeri), Enrico Viarisio (il generale), Ugo Fangareggi (Wolfgang), Pietro De Vico, Carlo Pavone e il complesso J.B., Mirella Panfili, Maria Wertmüller, Alfredo Censi, Gina Mattarolo, Franco Melidon, Bruno Sgueglia e Teddy Reno (se stesso) - *p.*: Gilberto Carbone e Sergio Bonotti per la Mondial Te.Fi. - *o.*: Italia, 1967 - *d.*: Titanus.

Dopo la commedia all'italiana e il western all'italiana, il « musical » all'italiana. Autrice di un paio di tentativi per stabilire il nuovo « genere » è Lina Wertmüller, colei che avendo debuttato con un film acre e fosco come *I basilischi* sembrava nutrita di tutt'altre propensioni. Eccola invece, dopo aver diretto la più popolare delle nostre cantanti, Rita Pavone, per una serie di trasmissioni televisive (« Il giornalino di Gian Burrasca »), pensare di trasferire sullo schermo grande del cinematografo la formula della vicenda comico-musicale interpretata da una cantante sbarazzina e articolata in « numeri » (assoli, duetti, coretti, balli) alla maniera, appunto, del « misucal » americano.

Rita la zanzara fu il primo di questi film. Sfruttando un aggancio di costume assolutamente estraneo alla vicenda (lo scandalo del giornale « La Zanzara », compilato dai ragazzi del Liceo Parini di Milano), la Wertmüller aveva imbastito intorno alla Pavone una storiella tipica, con una collegiale irrequieta che si innamora del suo giovane professore e partecipa ad un concorso di musica leggera, vincendolo. Cornice « classica », risultati stentati, nonostante il ricorso della regista ad attori di riguardo ed i suoi sforzi per elettrizzare lo schema (da notare che la Wertmüller non figura ufficialmente nel « credit » del film: come regista appare un inesistente George Brown).

Non stuzzicate la zanzara è dichiaratamente il seguito del primo film: la ragazza, felicemente vagante con il suo professorino dopo il successo ottenuto come cantante, viene riconsegnata dallo stesso spasimante in crisi (la ragazza è minorenne...) al genitore di lei, che è un tiranno burbero ma che verrà alla fine ammansito dalla vivacità schietta della protagonista, pronta a sua volta a perdonare all'innamorato il tiro mancino.

Se ci occupiamo di quest'ultimo film è soltanto per le sue ambizioni: per ciò che vorrebbe essere, più che per ciò che è. Da un lato, si deve riconoscerlo, il film è diverso, e su un piano di maggior dignità e di maggior inventiva, dalle varie pellicole con cantanti che si confezionano numerose, in Italia, ad uso di pubblici di provincia (i vari goffissimi « exploits » di Gianni Morandi, di Little Tony, di Caterina Caselli e così via); dall'altro, però, siamo ancora ben lontani dai risultati cui tende la Wertmüller, cioè quelli degni di un vero e proprio genere musicale « made in Italy ». La formula è quella giusta, e l'idea è senz'altro buona: se si riuscisse a nutrire dello spirito di casa nostra certo tipo di spettacoli, con canzoni cantate direttamente in italiano (e non doppiate da sottotitoli riassunti infamemente come nei « musicals » americani) e con « numeri » ispirati alla nostra realtà, beninteso con il rigore e con il gusto che questo difficile « genere »

richiede, i risultati sarebbero oltremodo interessanti. Certo, questo genere di film richiede soprattutto un « professionalismo » severo, e cioè dei mezzi, degli interpreti, un numero di prove e possibilità di lavoro che in Italia, dove domina l'impresa abboracciata ed impera l'improvvisazione, è attualmente difficile ottenere.

Queste sono proprio le doti che mancano ad un film come *Non stuzzicate la zanzara.* C'erano, nel copione, tante ottime occasioni. Basta pensare all'ambiente: poiché il padre della protagonista è un nobile un po' fissato che ha il privilegio di tenere un suo piccolo esercito personale di guardie svizzere, la ragazza solidarizza con i soldati, e da qui vengono fuori numeri « classici » (la cantante-ballerina con coro di « boys » in uniforme) conditi anche di un certo spirito. Pensiamo anche alla ragazza che, oppressa dall'etichetta di palazzo, esce a giocare nel parco con dei monelli vestiti da cow-boys, il che permette lo svilupparsi di un buffonesco numero « western » basato sul coretto scanzonato dei ragazzini. Quante volte abbiamo visto simili situazioni, deliziosamente svolte, nei « musicals » americani? Nel film della Wertmüller, purtroppo, si tratta quasi sempre soltanto di occasioni, mescolate senza la minima preoccupazione di salvaguardare uno stile, una direzione di racconto: accanto alle pagine « morbide » tipiche di certo spettacolo d'oltreoceano (la protagonista pensa notturnamente all'innamorato lontano, e si immagina di danzare dolcemente con lui, in crinolina e al lume di candela) si alternano bruscamente numeri presi in prestito, nella meccanica esteriore, alla canzone sceneggiata dei Beatles, alla Dick Lester per intenderci (*Aiuto!*, specialmente), dalla buffoneria disarticolata.

Ma queste citate sono ancora le pagine più interessanti del film, che per il resto segue lo standard di uno spettacolo di canzoni « yé-yé » della TV: personaggi con berretti « cinesi », giubbe di pelle, maglioni colorati, minigonne, zazzere, shake a buon mercato. Del tutto televisiva è anche la protagonista, una Pavone che evidentemente si adegua a ciò che vogliono da lei i suoi « fans », i quali conoscono tutte le sue mossettine, i suoi trucchetti, le cadenze volutamente infantili della sua voce. Sarebbe facile dire che al suo posto ci sarebbe voluta una Cyd Charisse degli anni '50, come a comporne le coreografie ci sarebbe voluto un Jerome Robbins: ma noi siamo convinti che si tratta, più ancora, di una questione di coraggio. Il coraggio di ripudiare le scorie (la presenza di un insopportabile Peppino De Filippo, con le sue napoletanerie da Pappagone) e il coraggio di non fidarsi dell'estro italico, di non avere fretta e di lavorare a lungo sul materiale.

ERMANNO COMUZIO

Grand Prix

(Grand Prix)

R.: John Frankenheimer - *s.* e *sc.*: Robert Alan Aurthur - *f.* (Superpanavision 70, Metrocolor): Lionel Lindon - *m.*: Maurice Jarre - *scg.*: Richard Sylbert - *c.*: Sydney Guillaroff - *e.s.*: Milt Rice - *mo.*: Fritz Steinkamp - *titoli*: Saul Bass - *int.*: James Garner (Pete Aron), Eva Marie Saint (Louise Frederickson), Yves Montand (Jean-Pierre Sarti), Toshiro Mifune (Izo Yamura), Brian Bedford (Scott Stoddard), Jessica Walter (Pat Stoddard), Françoise Hardy (Lisa), Antonio Sabàto (Nino Barlini), Jack Watson (Jeff Jordan), Geneviève Page (Monique Delvaux Sarti), Claude Dau-

phin (Hugo Simon), Adolfo Celi (Augusto Manetta), Enzo Fiermonte (Guido), Donald O'Brien (Wallace Bennett), Rachel Kempson (la signora Stoddard), Ralph Michael (Mr. Stoddard), Jean Michaud (Papà), Alan Fordney (cronista sportivo), Phil Hill (Tim Randolph), Graham Hill (Bob Turner), Bernard Cahier (giornalista), Albert Remy (chirurgo) - *p.*: Edward Lewis per le Douglas & Lewis Productions - *d.*: Metro-Goldwyn-Meyer - *o.*: U.S.A., 1966.

Ci sembra inutile recriminare ancora una volta, dopo aver assistito all'ultima fatica di John Frankenheimer, che il cinema non abbia ancora offerto un risultato veramente convincente sui retroscena, crudeli e affaristici, che spesso governano l'ambiente e l'organizzazione delle grandi competizioni automobilistiche. Ciò che si è verificato con una certa frequenza, per esempio, in relazione al mondo della boxe, non trova che un labile riscontro nei film, quasi tutti di marca hollywoodiana, che traggono motivo di suggestione drammatica dal più pericoloso e inebriante degli agonismi sportivi. I film che riguardano il mondo degli autodromi sono, con appena sottili varianti o contaminazioni reciproche, sostanzialmente di due tipi: o puntano sul disegno dei caratteri umani e sentimentali dei piloti lasciando alle occasioni delle gare il pretesto per una più suggestiva ambientazione e soluzione dei loro conflitti — come è il caso di Hawks da *The Crowd Roars* (L'urlo della folla, 1932) a *Red Line 7000* (Linea rossa 7000, 1965) - oppure traggono la loro ragion d'essere proprio dalla rappresentazione, la più tesa ed emozionante possibile, delle folli corse dei bolidi sulle piste, spesso punteggiate da spettacolari incidenti, e limitano la necessità dell'intreccio a qualche convenzionale motivo di rivalità determinato da schematici conflitti sentimentali. A quest'ultima impostazione, di cui *To Please a Lady* (Indianapolis, 1950) di Clarence Brown è l'esemplare più noto, si rifà una più larga e dozzinale produzione.

Che anche *Grand Prix* risulti, a prima vista, un film di questo tipo, non significa, tuttavia, che gli si possano attribuire quei titoli di demerito da altri rilevati. Non vi è dubbio che Frankenheimer, accostandosi allo scenario di Robert Alan Aurthur, sia stato sensibilizzato dalle frequenti occasioni che esso gli offriva di portare la macchina da presa nel bel mezzo dei più famosi circuiti automobilistici d'Europa, da Montecarlo a Reims, da Zandvoort a Monza, e di ricostruire gare ed incidenti con la maggiore aderenza possibile e la più efficace resa spettacolare. Il corpo del film e la sua ragione stessa dovevano essere costituiti da queste occasioni, con la conseguente necessità di costringere la tipologia dei piloti, che comunque non potevano essere abbandonati all'astrattezza del puro e semplice spirito agonistico, entro schemi avulsi da sottigliezze psicologiche, ma conferendo pur sempre ai personaggi una diversificazione in rapporto ai motivi vitali della competizione.

Le molle che fanno agire e perseverare i corridori del film nel loro impegno, nonostante siano più di una le ragioni che dovrebbero indurli a desistere, sono perciò molto semplici e vanno da un'ambizione sfrenata e senza scrupoli, tuttavia riscattata alla fine da un recupero umano non meno convenzionale, alla malinconica rassegnazione di un pilota al tramonto, dalla spensierata illusione del più giovane di essi, colto nel primo guizzo della carriera, al comodo complesso d'infe-

riorità di un altro che intende riscattarsi dal confronto col fratello campione perito in una corsa. E tutte queste molle si definiscono attraverso labili crisi affettive o fragili rapporti sentimentali con pallide figure femminili, ugualmente ritagliate sul luogo comune per permetterne la più immediata ricezione da parte dello spettatore.

Chi pone una qualche attenzione al cinema di Frankenheimer - sa, del resto, che è vano attendersi da lui impegni di analisi intimista svolta su personaggi a livello di umanità quotidiana. I motivi che lo affascinano, e che soli gli permettono di dare sfogo a quella tecnica spericolata e spesso suggestiva che lo ha portato a eguagliare, e talvolta a superare con nobilitanti espedienti personali, le più raffinate scaltrezze di mestiere dei maestri del « suspense » — valgano, per tutti, gli esempi di *The Manchurian Candidate* (Va e uccidi!, 1962) e *Seven Days in May* (Sette giorni a maggio, 1964) —, se non sono da ricercare nell'eccezionalità dell'intreccio, sconfinante dai limiti del reale, gravitano su personaggi dal vitalismo quasi iperbolico e definiti dalle loro azioni senza confronto piuttosto che dalle singole psicologie.

In *Grand Prix*, tuttavia, tutto ciò che comportava un'analisi minuta è stato risolto tanto sommariamente da lasciare un po' l'impressione di un distacco (dalle vicende private dei personaggi) lucidamente programmato, con l'intento di identificare lo spettatore del film col pubblico stesso che assiste dalle tribune, con spirito partecipe, ad un'intera stagione di gare automobilistiche e che dei piloti più famosi conosce le biografie romanzate descritte dai rotocalchi. Riveduto in questa chiave, come un racconto svolto e recepito dall'esterno, il film acquista una migliore fisionomia, e non solo giustifica la preponderanza della descrizione realistica delle corse, ma rende anche più eloquente, nel finale, la casualità del secco e impietoso incidente in cui perde la vita il pilota Sarti.

Ma anche lasciando da parte una tale interpretazione, resta incontestabile e difficilmente superabile la maestria dispiegata dal regista nel rendere in tono di esaltazione sportiva e con grande evidenza realistica, le folli corse dei bolidi sui pericolosi circuiti e tutto il suggestivo apparato che gravita su di esse. Agevolmente si può affermare che mai come in questa occasione il grande schermo del « cinerama » e il suono stereofonico hanno trovato un impiego più appropriato e favorito una maggiore partecipazione (sia pure del tutto sensoriale) dello spettatore al corpo stesso di un'emozionante rappresentazione, nel caso specifico costituita dagli inebrianti e frastornanti caroselli delle macchine lanciate, a bordo delle quali lo spettatore stesso ha la sensazione di sedere. Frankenheimer, inoltre, col concorso del prestigioso titolista Saul Bass, ha prolungato oltre i titoli di testa, in successivi intermezzi di soluzione lirica, una mirabile frantumazione e moltiplicazione di immagini (di ruote, ingranaggi, volanti, ecc.) il cui caleidoscopico effetto esaspera l'esaltazione del mezzo meccanico, ma testimonia anche una moderna sapienza figurativa di pretto stampo « optical ».

LEONARDO AUTERA

The Reward

(La taglia)

R.: Serge Bourguignon - *s.*: dall'omonimo romanzo di Michael Bar-

ret - *sc.*: S. Bourguignon è Oscar Millard - *f.* (Cinemascope, Technicolor): Joe McDonald - *m.*: Elmer Bernstein - *int.*: Max von Sydow (il pilota), Gilbert Roland (il capitano di polizia), Efrem Zimbalist jr. (l'americano fuggitivo), Yvette Mimieux (la sua ragazza), Emilio Fernandez (il sergente della polizia), Nino Castelnuovo (il giovane messicano), Henry Silva (la guida indiana) - *p.*: Aaron Rosenberg per la 20th Century Fox - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Dear-20th Century Fox.

A coeur joie

(Io, l'amore)

R.: Serge Bourguignon - *s.*: Vahé Katcha - *sc.*: Pascal Jardin - *f.* (Franscope, Eastmancolor): Edmond Séchan - *scg.*: Nino Mondellini - *int.*: Brigitte Bardot (Cécile), Laurent Terzieff (Vincent), James Robertson Justice (Mac Clintock), Jean Rochefort (Philippe), Mike Sarne (Dickinson), Georgina Ward (Patricia), Carole Lebel (Monique), Annie Nicolas (Chantal) - *p.*: Francis Cosne per la Franco Films-Les Films du Quadrangle-Les Films Pomereu (Parigi) e la Kenwood Films Ltd. (Londra) - *p.a.*: Bob Zaguri - *o.*: Francia-Gran Bretagna, 1967 - *d.*: Indipendenti regionali.

Allorché alla Mostra di Venezia del 1962 apparve *Cybèle ou Les dimanches de Ville-d'Avray* (L'uomo senza passato), « opera prima » di Serge Bourguignon, notammo su queste stesse pagine come una parte della critica, non soltanto straniera, ne fosse rimasta « letteralmente entusiasmata dopo aver confuso con la poesia quelli che sono soltanto scampoli di lirismo e di estetismo ». In seguito, tale successo non mancò di dilagare anche all'estero, dovunque la pellicola venisse proiettata, e toccò soprattutto gli Stati Uniti a tal punto che nel 1963 al film venne assegnato l'« Oscar » destinato alla migliore produzione straniera dell'anno. Il caso merita di essere ricordato anche perché si presenta assai analogo a quello verificatosi negli ultimi tempi nei confronti di *Un homme et une femme* (Un uomo, una donna, 1966) di Claude Lelouch, anch'esso laureato con l'« Oscar » di quest'anno per il miglior film straniero. Entrambi i film non fanno altro che contrabbandare stravaganze tecniche e rarefazioni fotografiche per puro sentimento e solerte fantasia, e in entrambe le occasioni il giochetto ha ammaliato non soltanto un pubblico indiscriminato, ma anche (ciò che è più grave) larghi strati della critica, senza alcun dubbio da qualificare piuttosto superficiale.

A chi ripone fiducia nelle « qualità » di Lelouch accadrà molto probabilmente di provare, nei riguardi della produzione futura dello stesso regista, le medesime delusioni che hanno colpito gli estimatori dell'esordiente Bourguignon al suo repentino e irreparabile tracollo, segnato prima da *The Reward* (La taglia, 1965) e ora da *A coeur joie* (Io, l'amore).

Convinti di avere scoperto qualcosa di molto simile ad un poeta, che oltre tutto sembrava potesse conciliare gli interessi dell'arte con quelli della cassetta, i produttori americani (nel caso specifico: Aaron Rosenberg) in seguito allo scalpore suscitato da *Les dimanches de Ville-d'Avray* invitarono subito il giovanissimo regista francese a Hollywood e gli affidarono « carta bianca ». Incautamente (ma non troppo), Bourguignon accettò e, per adeguarsi al nuovo ambiente, propose la realizzazione di un « western », ma concepito in modo tale che — a suo dire — non avrebbe dovuto mancare

di sbalordire pubblico e critica. *The Reward* sarebbe stato un « western » estremamente diluito nell'azione per lasciar posto alla suggestione selvaggia dell'ambiente (la Death Valley) e allo scavo psicologico di un pugno di personaggi singolari e diversamente caratterizzati che si trovano accomunati in quella landa da un medesimo impegno, sia pure perseguito con scopi differenti; impegno che consiste nel rintracciare un assassino su cui pesa una grossa taglia, la quale alla fine, ai due soli superstiti della lunga marcia nel deserto, sfuggirà ovviamente di mano come nei vecchi film di Huston. Doveva essere, insomma, un racconto « d'atmosfera », delicato, malinconico e tragico.

Benché disponesse di un fotografo prestigioso quale Joe McDonald e da un manipolo di selezionatissimi attori di primo piano e di carattere — da Max von Sydow (addirittura) a Gilbert Roland, da Henry Silva all'ex-regista Emilio Fernandez — Bourguignon approdò a risultati di una banalità sconcertante, per cui il paesaggio, tanto accarezzato dall'operatore, si sovraccarica di pittoresco senza rilevare effettivi agganci coi personaggi; i quali, a loro volta, nonostante le pretese del dialogo, sono di una goffa e rara inattendibilità.

Tornato in Europa dopo la tanto infelice prova americana, il regista ha pensato bene di riaccostarsi al genere sentimentale, sia pure accendendolo di tinte passionali più « à la page » e più confacenti alla presenza di Brigitte Bardot. Non ha trovato di meglio, per *A coeur joie*, che un fumettistico soggetto fornitogli dallo scrittore Vahé Katcha in cui si narra del travolgente quanto fittizio amore di una « cover-girl » parigina per un giovane e aitante geologo incontrato a Londra tra una pausa e l'altra del suo lavoro: mentre a Parigi l'amante fisso attende fiducioso il ritorno della ragazza, costei si lascia travolgere, durante pochi giorni di vacanza in Scozia, da una folle passione primitiva per il nuovo venuto, il quale non esita a prendere, da solo, un aereo per Hong Kong non appena il legame accenna a incrinarsi.

Lungi dall'essergli riuscito il tentativo di rinverdire il tramontante mito della Bardot (per questo genere di cose Bourguignon non possiede il talento di un Malle), il regista si è affidato ancora una volta al suo discutibile gusto di fotografo alla carta patinata e ha lasciato via libera alle prodezze dell'operatore Edmond Séchan, le quali non hanno mancato di manifestarsi, a tutto scapito della consistenza narrativa della pur poco peregrina storiella, nel mieloso lirismo delle immagini relative al paesaggio scozzese e ai cieli frequentemente solcati da gabbiani, come nei virtuosistici espedienti adottati nelle riprese del lavoro dei fotografi di mode per strade e parchi di Londra. Nel guazzabuglio finisce col rimanere travolto — non occorrerebbe dirlo — persino un attore di alta scuola e temperamento quale Laurent Terzieff.

LEONARDO AUTERA

The Wrong Box

(La cassa sbagliata)

R.: Bryan Forbes - *s.*: dal romanzo di Robert Louis Stevenson e Lloyd Osbourne - *sc.*: Larry Gelbart e Burt Shevelove - *f.* (Technicolor): Gerry Turpin - *scg.*: Ray Simm - *c.*: Julie Harris - *m.*: John Barry - *mo.*: Alan Osbiston - *int.*: Ralph Richardson (Joseph Finsbury), John Mills (Finsbury), Michael Caine (Michael), Peter

Cook (Morris), Dudley Moore (John), Nanette Newman (Julia), Peter Sellers (dott. Pratt), Tony Hancock (il detective), Wilfrid Lawson (Peacock), Thorley Walters (avv. Patience), Cicely Courtneidge (maggiore Martha), Irene Handl (signora Hackett), Gerald Sim (I impresario di pompe funebri), John Le Mesurier (dott. Slattery), Norman Bird (prete), Tutte Lemkow (lo strangolatore di Bournemouth), Vanda Godsell (signora Goodge), The Temperance Seven (se stessi), Peter Graves (ufficiale sul treno), Norman Rossington e Thomas Gallagher (due villani), Milton Edwards (avvocato), Timothy Bateson (impiegato dell'avvocato), George Selway (Railway Vanman), Joseph Behrman (assistente di Vanman), Michael Bird (contadino), Charles Bird (l'uomo di Sotheby), Denis Cowles (socio di Sotheby), Tony Thawnton (II impresario di pompe funebri), Reg Lye (III impresario di pompe funebri), John Junkin (I macchinista), Lionel Gamlin (II macchinista), Roy Murray (I fuochista), Martin Terry (II fuochista), George Spence (operaio), Gwendolyn Watts (cameriera della signora Goodge), Diane Clare (Mercy), Marianne Stone (la zitella sul treno), Patsy Snell (la ragazza sul treno), Rita Tobin (la signora attempata sul treno), Jeremy Lloyd (l'ufficiale di artiglieria), James Villiers (il falconiere), Willoughby Goddard (proprietario della miniera), Graham Stark (montanaro), Jeremy Roughton (trombettiere), Andre Morell (addetto al club), Michael Lees, Nicholas Parsons, Avis Bunnage, Valentine Dyall, Totti Truman Taylor, Leonard Rossiter, Hamilton Dynbe, Donald Oliver, Frank Singuineau, Penny Brahms, Maria Kazan, Freddy Clark, George Hillsden, Alf Mangun, Norman Morris, Arthur Sandiford, Luise Nolland, John Tateham, Sarah Harrison, Peggy Kaye, John Parker, John Fitch, Norman Hibbert, Jimmy Scott, Alistair Dick, Dan Cressey, Lindsay Hooper, Dorothy Ford, Unity Greenwood, John Morris - *p.*: Bryan Forbes, Larry Gelbart e Burt Shevelove per la Salamander - *o.*: Gran Bretagna, 1966 - *d.*: Columbia-Ceiad.

Siamo totalmente con Chesterton quando scrive in *All Things Considered*: « Londra è la più famosa e se volete la più miserabile delle città moderne, ma è certamente la città che più diverte e più si diverte ». Oltre cinquant'anni dopo le arti e la cultura inglese si dimostrano perfettamente conscie dello stesso fatto, al punto che rinnovamento di pensiero, sussulti di forme e stili, rabbie teatrali e cinematografiche, tutta la calda materia di cui si sostanziano le rapide transizioni del nostro tempo, sa di non dover prescindere mai da quel concetto che è anche una precisa raccomandazione: è la città che deve porre a riprova le idee, con la sua diramabilissima facoltà di divertimento. Londra scettica e giocoliera, che mette a urto senso politico e demagogia, tradizionalismo e folclore, il proverbio della flemma e l'abusata terminologia dell'*angry*. Che ha tenuto a battesimo sotto Vittoria regina, col nome di *spleen*, ciò che ora chiamiamo alienazione; e pronunciando la « rabbia » attraverso un nutrito numero di profeti minori, quali Shaw e il citato Chesterton, Wells, Galsworthy, Zangwill. Non comprenderemmo molte recenti manifestazioni dello spettacolo inglese senza questo allacciamento, che si compie senza alcuna fatica e nel modo più naturale perché non è tanto un fatto di gusto, d'estetica o di ideologia quanto di territorio, geograficamente inteso. Alec Guinness è il volto di questo rapporto. Un volto ottocentesco per soggetti satirici e moder-

ni, ma il cittadino di una perenne Inghilterra.

Robert Louis Stevenson, l'autore del « Dottor Jekyll » e de « L'isola del tesoro », era scozzese e romantico, due buone ragioni per non far parte del gruppo degli arrabbiati fine ottocento. Aveva soggiornato a lungo lontano dall'isola, amando altri spazi e altre terre. Pur tuttavia del pittoresco fascino londinese gli rimaneva (specie quando ne scriveva da lontano: *The Wrong Box* risale all'89, vale a dire a Samoa e agli ultimi anni di vita) un ricordo capace di tradursi in pagine ricche e paradossali non meno di quelle dei più famosi suoi libri d'avventure, e tutt'altro che prive d'umorismo e di fantasia. Ripensiamo allo stesso « Jekyll », o a « Il club dei suicidi » che poggia, in toni più romanzeschi su una trovata che potrebbe essere chestertoniana o wellsiana. *The Wrong Box* (La cassa sbagliata) accentua tali caratteristiche, collocando ancora vita e morte in una gara di sapore quasi sportivo e imprimendo al gioco un ritmo di macabra dinamicità. È la Londra nera che conosciamo ormai da tanto cinema, ma corretta dalla sapienza di un'invenzione altalenante fra ufficialità, bohème, crudeltà e farsa. Il solenne e il pazzesco si sfiorano secondo l'antica ricetta dell'« humour » basata sui « tremendous trifles », le bazzecole terribili. Tutti cercano d'uccidersi in questa storia, ma sotto l'usbergo delle grandi compagnie d'assicurazione. Come soggettista nato prima dell'avvento del cinema, Stevenson dà dei punti agli specialisti delle commedie di Ealing.

Bryan Forbes, il regista, ha messo a frutto le doti di saldatura tra divertimento londinese nuovo e antico, di cui dicevamo. Ha serbato i costumi fine secolo, ma ha calcato i toni televisivi, sfrontati, « distruttivi » di un Ken Hughes, d'un Lester, d'un Clive Donner pre-Hollywood. C'erano già nel testo i presupposti per mettere in dubbio ogni sorta di rispettabilità; Forbes aggiunge di suo la farsa-insulto. A noi pare che l'esperimento gli sia riuscito abbastanza bene. Benché non si tratti, ripetiamo, di un cambiamento frontale, ma di uno sviluppo inventivo e stilistico dettato da una innata logica del divertimento. Forbes (che possiede una preparazione mista, d'attore, sceneggiatore, uomo di tv ecc.) non è in nessun senso un creatore, ma detiene concretamente questa logica e la usa per linee interne, distribuendola in vivace miscela, amministrando allo stesso tempo farsa e commedia come contributi d'un unico « show ».

Naturalmente gli intingoli scottano in graduazione diversa, e ogni tanto si mettono in opposizione: nel film *The Wrong Box* troviamo, era fatale, cose vecchie travestite da nuove. Scopriamo dei vezzi. Ad esempio, le didascalie scritte. O il funerale di corsa alla René Clair. In compenso altre discendenze funzionano irreprensibilmente, si traducono in inevitabile omaggio. L'inizio che cerca di proposito il patronato di *Kind Hearts and Coronets* (Sangue blu) e di altri film con Dennis Price o Alistair Sim degli anni cinquanta, sembra esaurire il soggetto e il tono del film, e invece non ne è che la buca di partenza. E Peter Sellers, uno spettrale Beatle invecchiato, antenato dei Beatles o loro proiezione nel futuro, non coinvolge forse un anticonformismo che rifiuta il semplice momento di costume e cerca complicità oltre il fosso d'una o più generazioni? Tutto in *The Wrong Box* è un indemoniato rincorrersi di vecchi e giovani, perché ne esca la definizione di un carattere etnico e artistico, non di un'epoca. D'altronde non sempre i giovani del film sono di gam-

ba più lesta. I « vecchi arrabbiati » di Forbes trovano secondo noi un unico valido precedente cinematografico, il pittore Jimson di *The Horse's Mouth* (La bocca della verità). Qui c'è una sequenza fragorosa tra John Mills e Ralph Richardson, in cui la canizie diventa ridolinesca e i due anziani gentiluomini (la finzione del film li vuole più attempati di quanto non siano in realtà) saltellano per la stanza come grilli, in preda a furia omicida. È un « hôtel du libre échange » della commedia nera. Si sa a quale perfezione possa attingere il film inglese quando prende questo abbrivio, e si sa ormai la lezione critica e satirica che gli « allegri delitti » comportano. Il delitto perfetto è la giusta risposta a una società imperfetta. Sembra rendersene conto anche l'ispettore di Scotland Yard che arriva, puntuale, con ceffo melanconico, a prendersi la sua razione di lazzi (l'attore è Tony Hancock). L'aria di Londra è da sempre propizia a simili astratte indagini. Astratte, perché a volte scompare l'assassino e non si troverà mai più, come nel caso di Jack lo sventratore; a volte scompare il morto e forse non c'è mai stato (lo constata anche Antonioni in *Blow-up*); a volte si scambiano le bare e i morti resuscitano, come nella « cassa sbagliata » stevensoniana. Nella fossa aperta vanno a ruzzolare un po' tutti i personaggi del film, il che è una buona morale. Il film finisce con una visione di disdoro collettivo. Bandiere con la croce di San Giorgio, sacerdoti e poliziotti, redivivi in camicione bianco si frammischiano su cumuli di banconote.

La virulenza di per se stessa ovviamente non basta a produrre un buon film. Ma *The Wrong Box*, sia calcolo o necessità, si sofferma ogni tanto e muta respiro. Ciò gli giova, anche se nella regia è indizio di estro diseguale. Tecnicamente forse la sequenza migliore, più armonizzata, è l'incidente ferroviario, dove la comicità visiva e l'efficacia della battuta si completano reciprocamente. Ma a noi è piaciuto di più quel malizioso duetto dell'innamoramento a colpo di fulmine tra Michael (Michael Caine) e Julia (Nanette Newman). Una sequenza inserita a sorpresa, con mimica antiquata e indiscrezioni fotografiche piene di petulante allusività, tra rugiadosi sguardi ed epidermici brividi. Non più di una parentesi, eppure magistrale. Qui la Newman, sacrificata nel resto del film, trova il suo momento magico e delinea una figuretta tra santimonia e sensualità, completa come un referto psicanalitico. Non le sta alla pari Michael Caine, artisticamente più pigro ed avvezzo dal cinema a più lignee caratterizzazioni.

La recitazione tuttavia è di massima feconda e felice. Attori shakespeariani ricevono il tono da altri, nuovi al pubblico italiano, che sono saliti alla popolarità in Gran Bretagna grazie al varietà televisivo, e che sopportano il confronto senza una piega. Alludiamo a Peter Cook e Dudley Moore, due carognoni di grossa umanità « cockney », ai quali l'abbigliamento alla Oscar Wilde nulla toglie d'improntitudine e nulla aggiunge di sofisticheria. Una coppia da rivedere.

Nell'edizione italiana abbiamo la sensazione che il doppiaggio sia stato di mano pesante. E maldestra, oltre tutto. Perché chiamare in francese, « tontine », quella forma di rendita vitalizia che è alla base dell'intrigo, e che prende il nome dal suo ideatore Lorenzo Tonti, napoletano? È nata in Francia, è vero, ma tontina continua a chiamarsi nella terminologia assicurativa italiana e come tontina ha dato anche il titolo a un romanzo italiano.

TINO RANIERI

Televisione

A Hollywood fra cinema e TV la guerra è finita

La guerra tra il Cinema e la Televisione si può dire conclusa, negli Stati Uniti, con un armistizio che ha riservato l'onore delle armi alle grandi società cinematografiche, ne rispetta il nome e l'integrità, come si fa con certi piccoli nuclei nazionali, ma si traduce, in pratica in una resa senza condizioni, giacché tutte le grandi società di Hollywood, ormai, hanno cambiato proprietario e sono governate o controllate dalle compagnie televisive o dai consorzi di utenti della pubblicità televisiva.

Le compagnie che controllano le reti della TV americana hanno constatato che non si può fare a meno del cinema, che i film sono il prodotto più gradito dal pubblico é dai clienti della pubblicità, quindi hanno instaurato una nuova politica che consiste nell'assorbimento delle società cinematografiche esistenti, quasi tutte in procinto di affogare in un passivo spaventoso, o si sono messe a produrre in proprio, oppure hanno esteso il loro giro di affari alle cinematografie europee, per acquistare vecchi film accessibili al pubblico americano, o per produrre, in associazione, film spettacolari buoni per l'Europa e per il resto del mondo, per il cinema e per la televisione.

Da diversi mesi, John McCarty, presidente della Television Program Export Association, organizzazione dei produttori indipendenti statunitensi di film per la televisione, sta avendo concreti incontri con i responsabili delle cinematografie europee — e tra questi Eitel Monaco, presidente dell'Anica — allo scopo di esaminare le possibilità per la produzione di telefilm tra gli Stati Uniti ed i paesi dell'Europa e le prospettive di cooperazione fra le industrie cinematografiche specializzate dei due paesi. Altri accordi hanno stipulato o stanno trattando singolarmente le grandi società che gestiscono le reti televisive americane, per reperire film da presentare sul video, una volta esaurite le colossali scorte del cinema americano degli anni d'oro (1932-1938) che solo qualche anno fa i « Big » di Hollywood si sono decisi a cedere, dopo averli tenuti per anni a muffire nei loro depositi.

Altre aziende, come la Columbia Broadcasting System, ad esempio, una delle più grandi compagnie radiotelevisive d'America, hanno istituito nuove branche che si dedicano esclusiva-

mente alla produzione e distribuzione di film spettacolari per le normali sale cinematografiche; tali film passeranno, più tardi, ai circuiti televisivi. La sola CBS si propone di realizzare almeno dieci film spettacolari all'anno; con questa « apertura » cinematografica, una delle più grandi compagnie televisive rafforza il suo potenziale nel campo dello spettacolo, unendo la produzione cinematografica diretta all'industria della radio e della televisione, a quelle dell'editoria e dei dischi che già esercitava.

Mentre cinque anni orsono Hollywood aveva l'aria di un vecchio villaggio abbandonato dai cercatori d'oro, in questi ultimi mesi, malgrado la concorrenza di New York, sta tornando a nuova vita. C'è un rinnovato interesse per l'industria cinematografica, nel mondo finanziario americano, e le ragioni sono dovute soprattutto alla necessità di reperire film per la televisione. Negli ultimi anni, numerose compagnie musicali e televisive hanno acquistato teatri di posa e compagnie cinematografiche per intensificare la produzione dei film; gli stessi clienti della pubblicità televisiva hanno poi deciso di preparare essi stessi il prodotto, acquistando le azioni di società cinematografiche, oppure tentando di controllare le stazioni trasmittenti; due sole trasmissioni televisive di « Cleopatra » sono state pagate 5 milioni di dollari. Film spettacolari vengono prodotti direttamente da industrie petrolifere o alimentari, oppure attraverso le vecchie grandi marche, o in società con produttori indipendenti stranieri: italiani, inglesi, francesi.

I film nati da tali combinazioni, quasi tutti spettacolari e girati a colori, vengono sfruttati in non più di due trasmissioni TV poi, per i primi due anni, passano nei normali circuiti di sale cinematografiche e dopo tornano alla TV americana o vengono venduti alle reti televisive extra-americane.

I « Big » di Hollywood, che avevano sempre dominato il mondo dello spettacolo, commisero il più grave errore della loro tumultosa esistenza quando assistettero, indifferenti, ai primi esperimenti televisivi negli Stati Uniti. Erano stati sempre all'avanguardia nel campo dello spettacolo; detenevano nelle loro mani le chiavi del successo; avevano iniziato l'attività sfruttando i primi vagiti del cinematografo, per poi mettersi al passo col progresso, producendo film più lunghi del consueto, costruendo teatri di posa e nuovi grandiosi locali.

I « Big » di Hollywood che avevano creduto al cinema sonoro, al trionfo dei cantanti e dei grandi artisti di teatro; avevano sempre saputo mettere le mani sui grandi successi librari o teatrali per farne dei film, avevano accettato la rivoluzione del colore ed erano stati sempre all'avanguardia con altre innovazioni o semplici tentativi, dal 3D al Cinemascope al Cinerama, sottovalutarono l'importanza della televisione, non la considerarono intimamente legata al cinema ed allo spettacolo in genere e rimasero sull'Aventino di Hollywood, mentre nuovi intraprendenti uomini d'affari si tuffavano a capofitto nell'impresa televisiva e ne traevano, fin dall'inizio, grandi guadagni.

Quell'errore gravissimo fu scontato con la crisi che per oltre un decennio ha travagliato o addirittura sconvolto l'industria cinematografica americana, una industria che si era estesa, con la produzione, la distribuzione e l'esercizio delle sale cinematografiche, in tutti i continenti.

Con l'avvento della Televisione, i « grandi » di Hollywood erano rimasti alla finestra, senza aver più il coraggio di scendere nella strada per

conquistare posizioni migliori e nuove, oppure per battagliare, a costo di morire sul campo. Prigionieri dei loro errori, dovevano assistere, impotenti, al trionfo dell'odiato e mai combattuto nemico.

Ed ora, dopo parecchi anni di guerra fatta dalla finestra, una guerra alla quale è seguita la resa incondizionata, Hollywood ritorna lentamente allo splendore di una volta, ma vi ritorna per mano nemica. Le grandi compagnie televisive o i trust industriali che della televisione sono i migliori clienti, hanno firmato un armistizio ch'è tale solo a parole, un armistizio che ha offerto al nemico l'onore delle armi per puro spirito cavalleresco. Sui portali degli studi cinematografici rimangono ancora i grandi nomi, ma le leve del comando sono passate alle agguerrite compagnie televisive.

Hollywood ha registrato, negli ultimi mesi, il più grande terremoto della sua storia. Un terremoto che ha lasciato intatti edifici, stabilimenti, abitazioni, ma ha ucciso, esiliato o imprigionato nella medesima fortezza, gli antichi padroni.

Le fusioni avvenute fra vecchie società cinematografiche e industrie che operano in altri campi, le vendite delle azioni di celebri compagnie a persone non sempre identificate, hanno anche messo in allarme i giornali, gli ambienti economici e quelli giudiziari. Il Ministero Federale della Giustizia ha deciso recentemente di dare un'occhiata ai registri del cinema, ai gelosi segreti azionari di alcune grandi società, allo scopo di controllare che non sia stato violato il Clayton Act, vale a dire, la legge contro i monopoli che vieta la formazione dei cosiddetti 'cartelli' o 'trust' tendenti ad accentrare nelle medesime mani l'industria, il commercio dei film e l'esercizio delle sale cinematografiche.

Il primo allarme si verificò quando alcuni finanzieri acquistarono 600.000 azioni della Columbia Pictures (conquistando in tal modo la maggioranza), tramite la Banca « de Paris e des Pays Bas »; le azioni furono successivamente rivendute a « persone sconosciute » le quali, in un successivo atto, tramite i loro rappresentanti legali, decisero di estromettere i dirigenti della grande marca americana, il presidente Abe Schneider, il vice presidente esecutivo Mo Rothman e altri. I dirigenti della Columbia si rifiutarono di lasciare il loro posto; intervenne la magistratura che bloccò l'estromissione di Schneider e Rothman, quindi un'assemblea degli azionisti reperibili (assenti i maggioritari) riconfermò nella carica il consiglio di amministrazione.

Tra i tanti nomi dei misteriosi compratori delle 600.000 azioni Columbia furono fatti quelli degli italiani Carlo Ponti e Gianni Agnelli della Fiat; le due persone chiamate in causa smentirono recisamente di aver mai pensato di acquistare la Columbia. Pare comunque accertato, secondo illazioni della stampa americana, che tra i nuovi proprietari della Columbia ci siano degli uomini d'affari stranieri. Le disavventure finanziarie della Columbia ebbero ripercussioni anche in Italia, giacché fu annunciato che la filiale della società avrebbe chiuso le sue agenzie di noleggio, per affidare i propri film alla Dear che già accentra la distribuzione della Fox Twentieth Century, dell'United Artists e della De Laurentiis. Poi fu deciso di soprassedere. È assai probabile che decisioni definitive per quanto riguarda l'avvenire della Columbia, verranno prese alla prossima riunione del consiglio di amministrazione, quando i proprietari « sconosciuti » usciranno dall'ombra

per prendere in mano le redini della società.

Nel corso di un loro breve soggiorno in Italia, alcuni dirigenti della Paramount Pictures Corporation, diventata da appena un anno « società sussidiaria della Gulf and Western Industries » (fabbrica di pezzi di ricambio per automobili, che controlla altre 70 società) hanno annunciato un importante riordinamento dei quadri direttivi della compagnia, che ha portato Charles G. Bluhdorn, presidente della Gulf, alla carica di presidente del Consiglio d'Amministrazione e amministratore delegato della Paramount Pictures, mentre Martin S. Davis, vice presidente esecutivo della Paramount Pictures Corp. è stato nominato direttore generale della stessa società ed eletto consigliere d'amministrazione della Gulf and Western.

Charles G. Bluhdorn ha così rimpiazzato George Weltner ultimo presidente della Paramount; quanto a Barney Balaban, uno dei vecchi « leoni » di Hollywood, subentrato a Jesse Lasky nella presidenza della Società, dopo la bancarotta del 1935, egli è stato giubilato con la nomina a presidente onorario, pur rimanendo nel consiglio d'amministrazione. Balaban è uno dei pochi superstiti grandi vecchi di Hollywood; rimangono in carica l'anziano Jack Warner e, più giovane dei due, alla presidenza effettiva di una società cinematografica, Darril Zanuck, che tiene in mano le sorti della 20th Century Fox.

Nel 1935, dopo la riorganizzazione della Paramount, seguita alla dichiarazione di bancarotta, Balaban subentrò a Jesse Lasky come presidente, mentre l'altro socio, Adolph Zukor, rimaneva alla direzione della società. Produzione, distribuzione e circuito di sale cinematografiche: la Paramount Pictures veniva colpita nel 1950 dai fulmini della legge antitrust e rinunciava all'esercizio dei cinematografi. Ai primi di quest'anno, c'è stato un ulteriore passaggio di proprietà del pacchetto azionario della Paramount International (distribuzione), con le dimissioni di James Perkins e la assunzione alla carica di presidente di Henry Michaud.

La nuova gestione Paramount ha confermato quasi tutti i dirigenti ed ha annunciato un vasto sviluppo dell'attività nel campo della produzione, specialmente in Europa, aprendo tre nuovi uffici, a Londra, a Parigi ed a Roma per i contatti con i produttori indipendenti europei. L'ufficio di Londra è affidato alle cure di George H. Hornstein, quello di Parigi a Simon Benzakein, quello di Roma a Luigi Luraschi, anglo-americano che ha lavorato per molti anni in Europa ed è stato anche collaboratore di De Laurentiis. Tra Londra, Roma, Parigi, verranno realizzati, quest'anno, circa trenta film nei quali la Paramount investirà 60 milioni di dollari, entrando in associazione con produttori locali, oppure come distributrice dei film in tutto il mondo; i produttori italiani che collaboreranno con la Paramount sono Dino De Laurentiis, Turi Vasile, Gianni Hecht Lucari, Mario Cecchi Gori, Papi e Colombo e altri. Con questo nuovo programma europeo, la Paramount, secondo una dichiarazione di un suo dirigente per l'Europa continentale, intende « impegnare in casa propria i talenti artistici europei », piuttosto che aspettare che si facciano conoscere in America.

La stessa Gulf and Western ha acquistato le azioni di un'altra compagnia cinematografica, la Desilu, specializzata nella produzione di telefilm, fondata a suo tempo dai coniugi-attori Lucille Ball e Desi Arnaz che ricordiamo quali produttori ed interpreti

della lunga e tediosa serie televisiva intitolata « Lucy ed io », conosciuta anche in Italia. Lucille Ball e il musicista-attore Arnaz divorziarono qualche anno fa, quindi, provvidero alla divisione dei beni comuni.

Lucille Ball e Desi Arnaz iniziarono la loro attività acquistando il complesso della RKO Radio Pict., società fondata nel 1905 da R. Freuler, passata nel '28 sotto il controllo di due bostoniani, il padre del presidente Kennedy e G.C. Currier, riorganizzata nel 1940-'48 da Floyd B. Odlum e Ned Depinet, acquistata quindi dal noto costruttore di aeroplani Howard Hughes e ridotta allo stato fallimentare nel 1956.

Anche sull'acquisto della Desilu, da parte della Gulf and Western Industries, sta indagando il Ministero della Giustizia americano. Lo stesso Ministero sarebbe fra l'altro interessato dall'acquisto, da parte della Seven Arts, delle azioni di Jack Warner che garantivano il controllo della Warner Bros. Jack Warner è uno dei pochissimi pionieri del cinema americano che ancora teneva in mano le redini di una grande società di produzione. Warner è piuttosto anziano, vive gran parte dell'anno sulla Costa azzurra e s'interessa relativamente degli affari della società che porta ancora il suo nome.

Dall'unificazione Warner-Seven Art matureranno programmi che prevedono un limitato ma notevole sviluppo della produzione cinematografica sul piano internazionale. Orientamenti verso accordi di collaborazione con le cinematografie europee sono allo studio — malgrado l'intervento della magistratura americana — per un maggiore impulso al programma non ancora definitivamente fissato.

Hollywood rimane sempre quella, un borgo antico, incastonato nella grande Los Angeles; i teatri di posa si sono estesi fuori del perimetro originale, oppure si sono trasferiti a Burbank, a Culver City, a Universal City; altre società svolgono la maggiore attività a New York o nei dintorni; ma la realtà è che Hollywood è soltanto un mito e coloro che la edificarono e la imposero al mondo come il centro meglio attrezzato di una produzione cinematografica eccezionale, sia pure ridotta alla produzione in serie, quasi a una perfetta catena di montaggio, sono usciti dalla porta di servizio oppure sono scomparsi dalla scena.

Tutte le altre grandi marche di Hollywood hanno da tempo cambiato padrone. Da diversi anni la vecchia Universal, fondata nel 1915 da Carl Laemmle, è stata acquistata dalla MCA (Musical Corp. of America) che era in origine — e lo è stata fino a pochi anni orsono — un'agenzia per la rappresentanza di attori e registi, diventata poi casa editrice musicale, di proprietà di Julius C. Stein. Attuale presidente della MCA (che controlla numerose società affiliate, dalle edizioni musicali, agli Studios Universal, ad una compagnia turistica che esercita una linea di pullman adibiti alla visita di Universal City con diritto a pranzare nel ristorante riservato agli attori), è L. Wasserman; presidente dell'Universal International è Milton R. Rachmil.

L'United Artists, la società nata nel 1919 per iniziativa di Benjamin P. Schulberg, ex stenografo e critico teatrale, che poggiava sui nomi dei « big four », Charlie Caplin, Douglas Fairbanks, Mary Pickford e David W. Griffith, ai quali si associò nel 1924 Joseph M. Schenck, perdette pochi anni dopo due soci, Griffith e Douglas Fairbanks e rimase in mano a Chaplin ed alla Pickford (considerata una delle donne più ricche d'America). Nel

1951, dopo una lunga crisi, entrarono nella società alcuni giovani industriali, esponenti della Transamerica, che ne assunsero il controllo, A.B. Krim e R. S. Benjamin; nel '56 Krim acquistò le azioni di Chaplin e della Pickford, quindi aprì una sottoscrizione per 10 miliani di dollari di azioni, la cui scadenza è fissata per il 1969.

Quanto alla Fox Film, fondata da William Fox, attore di origine ungherese e inizialmente proprietario di un 'automat' (le prime macchinette che mostravano immagini in movimento), ebbe un enorme sviluppo nel 1929, quando acquistò il brevetto del Movietone per il film sonoro, in concorrenza con il complicato sistema Witaphone dei fratelli Warner. Anche Fox aveva costituito un trust con produzione, distribuzione ed esercizio: nel 1930 fu messo sotto inchiesta insieme ai fratelli Warner, quindi cedette tutte le sue attività per 18 milioni di dollari al finanziere Harley L. Clarke. Cinque anni più tardi, la Fox si fuse con la 20th Century di Schenck e Zanuck; ha avuto poi come presidente Spyros P. Skouras, quindi ha subìto il famoso dissesto ai tempi di « Cleopatra » e Zanuck, richiamato alla presidenza della società, ha rimesso le cose a posto, dopo aver ridotto drasticamente le spese.

Scomparsi dal firmamento finanziario-cinematografico sono pure i fondatori della Metro Goldwyn Mayer, società fondata nel 1915 da Marcus Loew (anche lui inizialmente proprietario, come Warfield, Fox, i fratelli Schenk, i fratelli Warner, Goldwyn e altri, dei « nickel odeon » o « automat » o « penny arcade »). Nel 1951, l'ultimo dei fondatori, Louis B. Mayer, lasciò la società per ragioni morali, in quanto voleva produrre da solo « film sani e puliti ». Attuale presidente della Metro è Joseph R. Vogel, il quale non ha alcuna intenzione di cedere la società, in quanto molto impegnato nella produzione televisiva oltre che in quella cinematografica.

La necessità di film per le reti televisive spiega in gran parte il terremoto finanziario che ha cambiato il volto di Hollywood. Salvo la Warner Bros e la 20th Century Fox, nessuna delle grandi società americane è più controllata dai gloriosi pionieri, quasi tutti di origine ebraica, polacchi o ungheresi, che fondarono l'impero di celluloide.

Anche nel cinema, l'epopea dei pionieri è finita, ormai. Tutte le grandi compagnie di Hollywood hanno cambiato padrone; i piccoli ebrei ungheresi e polacchi che fecero la loro fortuna con i « nickel odeon » mostrando attraverso un buco le brevi esibizioni di Theda Bara e di William S. Hart, sono scomparsi oppure sono dei tranquilli vecchietti tra gli ottanta e i novanta, come Goldwyn o Zukor, che si crogiolano nella nostalgia del grande impero perduto, mentre il cinema passa nelle mani di nuovi « Big » che puzzano un po' di petrolio e di supermarket.

ITALO DRAGOSEI

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca *(Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata).*

In « Appendice » due « spunti per film » di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complessive 4204 pagg.) e di formato 13,7×23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

Film usciti a Roma dal 1-III al 30-IV-1967

a cura di ROBERTO CHITI

Al Capone (riedizione).
Alle donne piace ladro - v. *Dead Heat on a Merry-Go-Round.*
Anatomia di un rapimento - v. *Tengoku to jogoku.*
Angelica avventuriera, L' - v. *Soleil noir.*
A noi piace Flint - v. *I Like Flint.*
Arrivederci, Baby!
Assicurasi vergine.
Ballata da un miliardo.
Bisbetica domata, La - v. *The Taming of the Shrew.*
Caprice, la cenere che scotta - v. *Caprice.*
Colpo maestro al servizio di Sua Maestà Britannica.
Come rubammo la bomba atomica.
Come rubammo la corona d'Inghilterra.
Crudeli, I.
Dolce vita... non piace ai mostri, La - v. *Munster Go Home!*
Donna per Ringo, Una - v. *Dos pistolas gemelas.*
Due assi nella manica - v. *Not with My Wife, You Don't.*
Fahrenheit 451.
Faraone, Il - v. *Pharaoh.*
Fischio al naso, Il.
Freccia di fuoco, La - v. *Blood Arrow.*
Guerra è finita, La - v. *La guerre est finie.*
Hombre.
Io, l'amore - v. *A coeur joie.*
Immorale, L'.
Lunghi giorni della vendetta, I.
Matt Helm... non perdona - v. *Murderers' Row.*
Morte viene da Manila, La - v. *Die Letzen Drei der Albatros.*
Non stuzzicate la zanzara.
Notte pazza del conigliaccio, La.
Odio esplode a Dallas, L' - v. *The Intruder.*
O.K. Connery.
OSS 117, a Tokyo si muore - v. *A tout coeur a Tokyo pour OSS 117.*
Per un pugno di canzoni.
Più micidiale del maschio - v. *Deadlier Than the Male.*
Principe di Donegal, Il - v. *The Fighting Prince of Donegal.*
Quelli della « San Pablo » - v. *The Sand Pebbles.*
Ragazza del bersagliere, La.
Ragazzo che sapeva amare, Il.
Resa dei conti, La.
Riderà (Cuore matto).
Ritorno dei magnifici sette, Il - v. *Return of the Seven.*
Seme selvaggio - v. *Wild Seed.*
7 donne per i MacGregor.
7 giorni di fifa - v. *The Ghost and Mr. Chicken.*
Tigre, Il.
Tobruk.
Tre avventurieri, I - v. *Les aventuriers.*
Ultimo dei Mohicani, L' - v. *Uncas, el fin de una raza.*
Uomo dal braccio d'oro, L' - v. *The Man with the Golden Harm* (riedizione).
Vicky... cover girl - v. *A belles dents.*
Wanted.
Winny Puh l'orsetto goloso - v. *Winnie-the-Pooh and the Honey Three.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica;

scg. = scenografia; *e.sc.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

A BELLES DENTS (Vicky... cover girl) — **r.**: Pierre Gaspard-Huit - **s.** e **sc.**: P. Gaspard-Huit e Will Berthold - **f.**: Werner Lentz - **m.**: Jacques Loussier - **scg.**: Willy Schatz - **mo.**: Louisette Hautecoeur - **int.**: Mireille Darc (Vicky), Jacques Charrier (Jean Loup), Peter Van Eyck (Peter), Daniel Gélin (Bernard), Paul Hubschmid (Francesco), Tilda Tamar, Maurice Garrel, Robert Le Beal, Helen Bahl, Erika Remberg, Elga Lehner, Dyannik - **p.**: Jean Lara per Chronos Film/ Team Film - **o.**: Francia - Germania Occid., 1966 - **d.**: regionale.

A COEUR JOIE (Io, l'amore) — **r.**: Serge Bourguignon.

Vedere recensione di L. Autera e dati in questo numero.

ARRIVEDERCI BABY già **YOU JUST KILL ME (Arrivederci, Baby!)** — **r.**: Ken Hughes - **s.** e **sc.**: K. Hughes, Ronald Harwood - **f.** (Panavision, Technicolor): Denis Coop - **m.**: Dennis Farnom - **scg.**: Seamus Flannery - **mo.**: John Shirley - **int.**: Tony Curtis (Nick Johnson), Rosanna Schiaffino (Francesca), Lionel Jeffries (Parker), Zsa Zsa Gabor (Gigi), Nancy Kwan (Baby), Fenella Fielding (Fenella), Anna Quaylezia (Miriam), Warren Mitchell (Conte de Rienzi / Maximilien), Mischa Auer (Romeo), Noel Purcell (capitano O'Flannery), Alan Gifford (l'americano), Joseph Furst (il tedesco), Monty de Lyle (piccolo di camera), Bernard Spear (ispettore francese), Gabor Baraker (il barone zigano), Eileen Way (sarto italiano), Bruno Barnabe (capo servizio), Tony Baron (spasimante di Baby), John Fordyce (orfanello), John Brandon (tecnico radiofonico), Windsor Davies, Franco De Rosa (romani), Jole Marinelli (I bambinaia), Miki Iveria (II bambinaia), Henry Vidon (sacerdote), Raymond Young (fotografo), Eunice Black (accompagnatrice) - **p.**: Ken Hughes per la Seven Arts e Ray Stark per la Paramount - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Paramount.

ASSICURASI VERGINE — **r.**: Giorgio Bianchi - **s.**: Alessandro Fallahai - **sc.**: Alfredo Giannetti - **f.** (Techniscope, Technicolor): Benito Frattari - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Stefano Zegretti, Ottavio Scotti - **mo.**: Clara Mattei - **int.**: Romina Power (Lucia), Vittorio Caprioli (Don Pippo Matara), Daniela Rocca (Donna Carmela), Leopoldo Trieste (Lorenzino), Oreste Palella (Saro Impallomeni), Galliano Sbarra (Vito), Dino Mele (Gaetano), Jole Fierro (Addolorata Impallomeni), Armando Carini, Elisa Mainardi, Angela Tosto - **p.**: G. Bianchi - Angelo Rizzoli per la Rizzoli Film - Virgo Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Cineriz.

A TOUT COEUR A TOKIO POUR OSS 117 (OSS 117, a Tokyo si muore) — **r.**: Michel Boisrond - **s.**: da un romanzo di Jean Bruce - **sc.**: Terence Young, Pierre Foucaud, Marcel Mithois - **ad.**: André Hunebelle, Angelo Verderame, M. Boisrond - **f.** (Eastmancolor): Marcel Grignon - **m.**: Michel Magne - **scg.**: Max Douy - **mo.**: Pierre Gillette - **int.**: Frederick Stafford (Hubert Bonisseur de la Bath, OSS 117), Marina Vlady (Eva), Henri Serre (Wilson), Mitsuko Yoshimuro (Tetsuko), Mario Pisu (Vargas), Jacques Legras, Colin Drake, Valery Inkijinoff - **p.**: André Hunebelle per la P.A.C. / Victory (C.M.V.) - **o.**: Francia-Italia, 1966 - **d.**: Paramount.

AVENTURIERS, Les (I tre avventurieri) — **r.**: Robert Enrico - **s.**:

da un romanzo di José Giovanni - **sc.:** J. Giovanni, R. Enrico, Pierre Pellegri - **f.** (Techniscope, Eastmancolor): Jean Boffety e Dipier Tarot - **m.:** François de Roubaix - **scg.:** Jacques D'Ovidio - **mo.:** Jacqueline Meppiel - **int.:** Alain Delon (Manù), Lino Ventura (Roland), Joanna Shimkus (Letizia), Serge Reggiani (il pilota), Hans Meyer, Thérèse Quantin, Robert Fleury, Patrick Bernhard, Jean Darie - **p.:** S.N.C. / Compagnia Generale Finanziaria Cinematografica - **o.:** Francia-Italia, 1966 - **d.:** regionale.

BALLATA DA UN MILIARDO — **r.:** Gianni Puccini - **s.:** Walter Navarra - **sc.:** Bernardo Bertolucci, Bruno Baratti, G. Puccini - **f.** (Techniscope, Technicolor): Mario Parapetti - **m.:** Luis Enriquez Bacalov e Marcello Giombini - **mo.:** Luciano Benedetti - **int.:** Ray Danton (Joe Martin e Big Joe Martin), Gianna Serra (Monica Di Stefano), Jacques Herlin, Aldo Berti, Paul Müller, Kitty Swan, Aldo Bufi Landi, Fiodor Chaliapin jr., Carlo Pisacane, Umberto Spadaro, Nino Vingelli, Maria Pia Conte, Clara Bron - **p.:** Augusta Film - **o.:** Italia, 1966 - **d.:** Interfilm (regionale).

BLOOD ARROW (La freccia di fuoco) — **r.:** Charles Marquis Warren - **s. e sc.:** Fred Freiberger - **f.** (Regalscope): Fleet Southcott - **m.:** Raoul Kraushaar - **scg.:** James W. Sullivan - **mo.:** Michael Luciano - **int.:** Scott Brady (Dan Kree), Paul Richards (Brill), Phyllis Coates (Bess), Don Haggerty (Gabe), Rocky Shahan (Taslatch), John Dierkes (Ez), Des Slattery (Ceppi), Bill McGraw (Norm), Patrick O'Moore (McKenzie), Jeanne Bates (Aimée), Dianna Darrin (Lennie), Richard Gilden (Piccola Lontra) - **p.:** Robert Stabler per la Emirau Production - **o.:** U.S.A., 1958 - **d.:** regionale.

CAPRICE (Caprice, la cenere che scotta) — **r., s. e sc.:** Frank Tashlin - **f.:** (Cinemascope, De Luxe Color): Leon Shamroy - **e.f.s.:** George Harris - **m.:** Frank De Vol - **scg.:** Jack Martin Smith, William Cleber - **mo.:** Robert Simpson - **int.:** Doris Day (Patricia Foster), Richard Harris (Christopher White), Ray Walston (dott. Stuart Clancy), Jack Kruschen (Matt Cutter), Edward Mulhare (Sir Jason), Lilia Skala (madame Piasco), Iren Tsu (Su Ling), Larry D. Mann (ispett. Kapinsky), Lisa Seagran (Mandy), Fritz Feld (un impiegato), John Klega (ufficiale della pattuglia sciistica) - **p.:** Aaron Rosenberg e Martin Melcher per la Melcher-Arcola Prod. - **o.:** U.S.A., 1967 - **d.:** Dear-20th Century Fox.

COLPO MAESTRO AL SERVIZIO DI SUA MAESTA' BRITANNICA — **r.:** Michele Lupo - **s. e sc.:** Sandro Continenza, Roberto Gianviti, José Luis e Martinez Molla - **d.:** Ettore Giannini - **f.** (Techniscope, Technicolor): Francisco Sanchez - **f. II unità:** Franco Villa - **m.:** Francesco De Masi - **scg.:** Roman Calatayud - **c.:** Walter Patriarca - **mo.:** Antonietta Zita - **int.:** Richard Harrison (Mister Lang), Adolfo Celi (Mr. Bernard), Margaret Lee (Evelyne, la bionda), Gerard Tichy (Max), Charles Lawrence (alias Livio Lorenzon - nel ruolo di Miguel), Antonio Casas (col. Jenkins), Ennio Balbo (il chirurgo), Alan Collins (alias Luciano Pigozzi, nel ruolo di Bill), Eduardo Fajardo, Andrea Bosic, Mary Arden, George Eastman, Tom Felleghi, Don Moor, Robert Stevenson - **p.:** Edmondo Amati per la Fida Cinematografica - **o.:** Italia-Spagna, 1967 - **d.:** Fida (regionale).

COME RUBAMMO LA BOMBA ATOMICA — **r.:** Lucio Fulci - **s. e sc.:** Sandro Continenza, Roberto Gianviti, Amedeo Sollazzo - **f.** (Techniscope, Technicolor): Fausto Rossi - **m.:** Lallo Gori - **scg.:** Mario Giorsi - **mo.:** Nella Nannuzzi - **int.:** Franco Franchi (Franco), Ciccio Ingrassia (Ciccio), Youssef Wahby (Dott. Sì), Julie Menard (Cinzia), Eugenia

Litrel (Modesty Bluff), Adel Adham (James Bomb), Franco Bonvicini (Derek Flit), Franco Morici (assistente dott. Sì), Leda Palma, Bruno Ukmar, Silvana Bacci - **p.**: Five Film-Fono Roma / Copro Film - **o.**: Italia-Egitto, 1966 - **d.**: Euro.

COME RUBAMMO LA CORONA D'INGHILTERRA — **r.**: Terence Hathaway (alias Sergio Grieco) - **s.**: Dino Verde e Vincenzo Flamini - **f.** (Techniscope, Technicolor): Tino Santoni - **m.**: Piero Umiliani - **scg.**: Alberto Boccianti - **mo.**: Renato Cinquini - **int.**: Roger Browne (Reginald Hubert / Argoman), Dominique Boschero (Regina Sullivan / Jenabell), Eduardo Fajardo (domestico di Reginald), Nadia Marlowa, Richard Peters, Eduard Douglas, Andrea Bosic, Tom Felleghi, Dario De Grassi, Lawrence Mills, Frank Richardson, Dick Palmer [Mimmo Palmara] - **p.**: Edmondo Amati per la Fida Cinematografica - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Fida (regionale).

CRUDELI, I — **r.**: Sergio Corbucci - **s.**: Albert Band [Alfredo Antonini] e Ugo Liberatore - **sc.**: U. Liberatore, José G. Naesso - **f.** (Eastmancolor): Enzo Barboni - **m.**: Leo Nichols [Ennio Morricone] - **scg.**: Jaime Perez Cubero - **c.**: Nori Bonicelli - **mo.**: Nino Baragli, Alberto Galitti - **int.**: Joseph Cotten (Jonas), Norma Bengell (Claire), Julian Mateos (Ben), Gino Pernice (Jeff), Angel Aranda (Nat), Maria Martin (Kitty), Aldo Sambrell (Padro), Claudio Gora (rev. Pierce), Enio Girolami (ten. Soublette), Julio Peña (serg. Tolt), Benito Stefanelli (Slim), Claudio Scarchilli (capo indiano), José Nieto, Alvaro De Luna, Rafael Vaquero, Ivan Scratuglia, Simon Arriaga, José Canalejas - **p.**: Albert Band [A. Antonini] per l'Alba Cinematografica / Tecisa - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: Cineriz.

DEAD HEAT ON A MERRY-GO-ROUND (Alle donne piace ladro) — **r.**, **s.** e **sc.**: Bernard Girard - **f.** (Eastmancolor): Lionel Lindon - **m.**: Stu Phillips - **scg.**: Walter M. Simonds - **mo.**: William Lyon - **int.**: James Coburn (Eli Kotch), Camilla Sparv (Inger Knudson), Aldo Ray (Eddie Hart), Nina Wayne (Frieda Schmid), Robert Webber (Milo Stewart), Todd Armstrong (Alfred Morgan), Rose Marie (Margaret Kirby), Marian Moses (dottoressa Marion Hague), Michael Strong (Paul Feng), Severn Darden (Miles Fisher), James Westerfield (Jack Balter), Philip E. Pine (George Logan), Simon Scott (William Anderson), Ben Astar (gen. Mailenkoff), Michael St. Angel (capit. William Yates), Lawrence Mann (ispettore Howard), Alex Rodine (interprete), Albert Nalbandian (Willie Manus), Tyler McVey (Lyman Mann), Roy Glenn (serg. Coxe) - **p.**: Carter De Haven per la De Haven-Girard Production - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Columbia-Ceiad.

DEADLIER THAN THE MALE (Più micidiale del maschio) — **r.**: Ralph Thomas - **s.** e **sc.**: Jimmy Sangster, David Osborn, Liz Charles Williams - **f.** (Techniscope, Technicolor): Ernest Steward - **m.**: Malcolm Lockyer - **scg.**: Alex Vetchinsky - **mo.**: Alfred Roome - **int.**: Richard Johnson (Hugh Drummond), Elke Sommer (Irma Eckman), Sylva Koscina (Penelope), Nigel Green (Carl Petersen), Steve Carlson (Robert Drummond), Suzanna Leigh (Grace), Zia Mohyeddin (King Fedra), Virginia North (Brenda), Justine Lord (Miss Ashenden), Leonard Rossiter (Bridgenorth), Laurence Naismith (Sir John Bledlow), Lee Montague (pugile), Milton Reid (Chang), Yasuko Nagazumi (Mitsouko), Didi Sydow (Anna), George Pastell (Carloggio), Dervis Ward (Keller), John Stone (Wyngarde) - **p.**: Betty E. Box per la Sydney Box-Bruce Newbery Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: Rank.

DOS PISTOLAS GEMELAS (Una donna per Ringo) — **r.**: Rafael Romero Marchent - **s.**: da un'idea di Manuel Sebares - **sc.**: Giovanni Si-

monelli, Manuel Sebares - **f.** (Eastmancolor): Rafael Pacheco e Franco Vitrotti - **m.**: Gregorio Garcia Segura - **scg.**: Jaime Perez Cubero e Galicia - **mo.**: Daniele Alabiso - **int.**: Sean Flynn (Ringo), Pili e Mily (le due gemelle Sally e Jenny), Rogelio Madrid, Beni Deus, Dolores Guerrero, Renato Baldini, Luis Induñi, Jorge Rigaud, Giacomo Furia, Rosa Bergamonti, José Sepulvera, José Orjas, Maria Barba - **p.**: Miguel Tudela e Luigi Nannerini per la Producciones Benito Perojo / Transmonde Film-Luxor Film - **o.**: Spagna-Italia, 1966 - **d.**: regionale.

FAHRENHEIT 451 (Fahrenheit 451) — **r.**: François Truffaut - **d.**: Universal.

Vedere giudizio di M. Verdone a pag. 16 e dati a pag. 24 del n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Mostra di Venezia).

FIGHTING PRINCE OF DONEGAL, The (Il principe di Donegal) — **r.**: Michael O'Herlihy - **s.**: dal romanzo « Red Hugh, Prince of Donegal » di Robert T. Reilly - **sc.**: Robert Westerby - **f.** (Technicolor): Arthur Ibbetson - **m.**: George Bruns - **scg.**: Maurice Carter - **c.**: Anthony Mendelson - **mo.**: Peter Boita - **int.**: Peter McEnery (Red Hugh), Susan Hampshire (Kathleen), Tom Adams (Henry O'Neill), Gordon Jackson (capitan Leeds), Andrew Keir (MacSweeney), Norman Wooland (Sir John Perrott), Richard Leech (Phelim O'Toole), Peter Jeffrey (sergente), Marie Keen (la madre), Bill Owen (I uff. Powell), Peggy Marshall (principessa Ineen), Maurice Roëves (Martin), Donald McCann (Sean O'Toole), Fidelma Murphy (Moire), Moire Ni Grainne, Moire O'Neill (sorelle di Moire) - **p.**: Walt Disney, Bill Anderson, Hugh Attwooll per la Walt Disney Prod. - **o.**: Gran Bretagna, 1966 - **d.**: Rank.

FISCHIO AL NASO, Il — **r.**: Ugo Tognazzi.

Vedere giudizio di E.G. Laura e dati nel prossimo numero.

GHOST AND MR. CHICKEN, The (7 giorni di fifa) — **r.**: Alan Rafkin - **s.** e **sc.**: James Fritzell, Everett Greenbaum - **f.** (Techniscope, Technicolor): William Margulies - **m.**: Vic Mizzy - **scg.**: Alexander Golitzen, George Webb - **mo.**: Sam Waxman - **int.**: Don Knotts (Luther Heggs), Joan Staley (Alma Parker), Liam Redmond (Kelsey), Dick Sargent (George Beckett), Skip Homeier (Ollie Weaver), Reta Shaw (signora Maxwell), Lurene Tuttle (signora Miller), Philip Ober (Nick Simmons), Harry Hickox (Art Fuller), George Chandler (giudice), Charles Lane (Whitlow), James Begg (Herkie), J. Edward McKinley (maggiore), Eddie Quillan (gruista), Hope Summers (Susanna Blush), Hal Smith (Calver Weems), Jesslyn Fax (signora Hutchinson), Nydia Westman (signora Cobb), Robert Cornthwaite (Springer), Sandra Gould (Loretta Pine), James Millhollin (Maxwell), Cliff Norton (Bailiff), Ellen Corby (Miss Tremaine), Jim Boles (Billy Ray) - **p.**: Edward J. Montagne per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1965 - **d.**: Universal.

GUERRE EST FINIE, La (La guerra è finita) — **r.**: Alain Resnais - **s.**: Jorge Semprun - **scg.**: Jacques Saulnier - **mo.**: Eric Pluet - **altri int.**: Jean-François Remi (Juan), Marie Mergey (madame Lopez), Roland Monod (Antonine), Jacques Wallet (un C.R.S.), Laurence Badie (Bernadette Pluvier), Françoise Bertin (Carmen), Jean Boiuse (Ramon), Annie Fargue (Agnès), Gérard Sety (Bill), Catherine de Seynes (Jeanine), Jacques Rispal (Manolo), José Maria Flotats (Miguel), Pierre Decazes (un impiegato del S.N.C.F.), Pierre Leproux (il falsificatore di documenti personali), R.J. Chauffard (un barbone), Claire Duhamel (una viaggiatrice), Antoine Bourseiller (un viaggiatore), Roger Pelletier (un altro ispettore), Jean Bolo (un agente), Jacques Robnard (Pierrot), Pierre Barbaud (un cliente), Gérard Lartigau (un capo del gruppo A.R.), Martine Vatel (una

studentessa), Paillette (una donna anziana), Marcel Cuvelier (ispettore Chardin), Bernard Fresson (Sarlat), Antoine Vitez (impiegato dell'Air France), Jorge Semprun (la voce del narratore) - **o.**: Francia-Svezia, 1966 - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di L. Micciché a pag. 162 e altri dati a pag. 167 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Karlovy Vary).

HOMBRE (Hombre) — **r.**: Martin Ritt - **s.**: dal romanzo di Elmor e Leonard - **sc.**: Irving Ravetch, Harriet Frank jr. - **f.** (Panavision, De Luxe Color): James Wong Howe - **m.**: David Rose - **scg.**: Jack Martin Smith e Robert Smith - **mo.**: Frank Bracht - **int.**: Paul Newman (John Russell), Fredric March (Favor), Richard Boone (Grimes), Diane Cilento (Jessie), Cameron Mitchell (Braden), Barbara Rush (Audra Favor), Peter Lazer (Billy Lee), Margaret Blye (Doris), Martin Balsam (Mendez), Skip Ward (Steve Early), Frank Silvera, David Canary, Val Avery, Larry Ward - **p.**: M. Ritt e Irving Ravetch per la Hombre Production - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Dear-20th Century Fox.

IMMORALE, L' — **r.**: Pietro Germi.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

I LIKE FLINT (A noi piace Flint) — **r.**: Gordon Douglas - **s.** e **sc.**: Hal Fimberg - **f.** (Cinemascope, De Luxe Color): William Daniels - **m.**: Jerry Goldsmith - **scg.**: Jack Martin Smith, Dale Hennesy - **mo.**: Hugh S. Fowler - **int.**: James Coburn (Flint), Lee J. Cobb (Cramden), Jean Hale (Lisa), Andrew Duggan (il presidente Trent), Anna Lee (Elisabeth), Hanna Landy (Helena), Totty Ames (Simone), Steve Ihnat (Carter), Thomas Hasson (Avery), Mary Michael (Terry), Diane Bond (Jan), Jacky Ray (Denise), Yvonne Craig (Natasha, la ballerina), Herb Edelman (Primo ministro sovietico), Buzz Henry (Austin), Henry Wills (Cooper), Mary Meade (Hilda), W.P. Lear senior (Bill Lear), Erin O'Brien, Ginny Gan, Eve Bruce, Inge Jacklyn, Kaye Farrington, Thordis Brandt, Inga Nielsen, Marilyn Hanold (Le amazzoni), Pat Becker, Lyzanne La Due, Nancy Stone (Le clienti dell'istituto di bellezza) - **p.**: Saul David e Martin Fink per la Saul David Prod. - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Dear-20th Century Fox.

INTRUDER, The (L'odio esplode a Dallas) — **r.**: Roger Corman - **sc.**: Ch. Beaumont - **mo.**: Ronald Sinclair - **altri int.**: Robert Emhardt (Verne Shipman), Jennae Cooper (Vi), Leo Gordon (Sam Griffin), Charles Barnes (Joey Green), Charles Beaumont (Paton), Katherine Smith (Ruth McDaniel), George Clayton Johnson (Phil West), William Nolan (Bart Carey), Phoebe Rowe (signora Lambert), Bo Dodd (sceriffo), Walter Kurtz (Gramps), Ocee Ritch (Jack Allardyce) - **p.**: Roger Corman per la Filmgroup - **o.**: U.S.A., 1962 - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di G. Cincotti a pag. 47 e altri dati a pag. 53 del n. 9-10, settembre-ottobre 1962 (Venezia - Informativa).

LETZTEN DREI DER ALBATROS, Die (La morte viene da Manila) — **r.**: Wolfgang Becker - **s.** e **sc.**: Werner P. Zibaso - **f.** (Ultrascope, Eastmancolor): Rolf Kästel - **m.**: Francesco De Masi - **mo.**: Herbert Taschner - **int.**: Joachim Hansen, Harald Juhnke, Horst Niendorf, Horst Frank, Gisella Arden, Lucita Sorriano, Wolf C. Hartwig, Alfredo Varelli, Jacques Bezard, Frank Fielding, Philippe Guegan, Eva Montez, Lilly Oliveros - **p.**: Rapid Film / Metheus Film / Société Nouvelle de Cinématographie - **o.**: Germania Occid.-Italia-Francia, 1965 - **d.**: regionale.

LUNGHI GIORNI DELLA VENDETTA, I (Faccia d'Angelo) — **r.**:

Stan Vance (Florestano Vancini) - **s.**: Manhaein Velasco - **sc.**: Fernando Di Leo, Augusto Caminito - **f.** (Techniscope, Technicolor): Francisco Marin - **mo.**: Armando Trovajoli - **scg.**: Sigfrido Burmann - **c.**: Walter Patriarca - **mo.**: Angeles Pruna - **superv. mo.**: Mario Morra - **int.**: Giuliano Gemma (Ted Barnett), Gabriella Giorgelli (Dulcie), Francisco Rabal (sceriffo Douglas), Conrado Sanmartin (Mister Cobb), Nieves Navarro (Dolly), Pajarito (Pajarito), Franco Cobianchi D'Este (gen. Porfirio), Milo Quesada, Doro Corrà, Bill Farbert, Bengala Omar, Carlos Otero, Carlos Hurtado, Ivan Scratuglia, Pedrucho - **p.**: Luciano Ercoli e Alberto Pugliese per la Internacional Film Company (I.F.C.) - Prod. Cinemat. Mediterranee (P.C.M.) / Prod. Cin. Myngiar - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: regionale.

MUNSTER GO HOME! (La dolce vita... non piace ai mostri!) — **r.**: Earl Bellamy - **s. e sc.**: George Tibbles, Joe Connelly, Bob Mosher - **f.** (Technicolor): Benjamin H. Kline - **m.**: Jack Marshall - **scg.**: Alexander Golitzen, John Lloyd - **mo.**: Bud Isaacs - **int.**: Fred Gwynne (Herman), Yvonne De Carlo (Lily), Al Lewis (il nonno), Butch Patrick (Eddie), Debbie Watson (Marilyn), Terry-Thomas (Freddie), Hermione Gingold (Lady Effigie), Jeanne Arnold (Grace), Robert Pine (Roger Moresby), Maria Lennard (Millie), Arthur Malet (Alfie), Richard Dawson (Joey), John Carradine (Cruikshank), Bernard Fox (Lester Moresby), Diane Chesney (signora Moresby), Cliff Norton (Herbert), Ben Wright (Hennesy) - **p.**: Joe Connelly, Bob Mosher per l'Universal - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Universal.

MURDERERS' ROW (Matt Helm... non perdona!) — **r.**: Henry Levin - **r. II unità**: James Havens - **s.**: dal romanzo di Donald Hamilton - **sc.**: Herbert Baker - **f.** (Technicolor): Sam Leavitt - **f. II unità**: Mark Davis - **m.**: Lalo Schifrin - **scg.**: Joe Wright - **e.s.**: Danny Lee - **mo.**: Walter Thompson - **int.**: Dean Martin (Matt Helm), Ann-Margret (Suzie), Karl Malden (Julian Wall), Camilla Sparv (Coco Duquette), James Gregory (MacDonald), Beverly Adams (Lovey Kravezit), Richard Eastham (dott. Norman Solaris), Tom Reese (Ironhead / Testa di ferro), Duke Howard (Billy Orcutt), Jacqueline Fontaine (cantante), Ted Hartley (guardia), Marcel Hillaire (capitan Devereaux), Corinne Cole (Miss Gennaio), Robert Terry (dott. Rogas), Dino, Desi e Billy - **p.**: Irving Allen e Euan Lloyd per la Meadway-Claude - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Columbia-Ceiad.

NON STUZZICATE LA ZANZARA — **r.**: Lina Wertmüller.

Vedere recensione di E. Comuzio e dati in questo numero.

NOTTE PAZZA DEL CONIGLIACCIO, La — **r.**: Alfredo Angeli.

Vedere giudizio di E.G. Laura e dati nel prossimo numero.

NOT WITH MY WIFE, YOU DON'T (Due assi nella manica) — **r.**: Norman Panama - **s.**: Melvin Frank e N. Panama - **sc.**: N. Panama, Larry Gelbart, Peter Barnes - **f.** (Technicolor): Charles Lang - **f. riprese europee:** Paul Beeson - **m.**: Johnny Williams - **scg.**: Edward Carrere - **mo.**: Aaron Stell - **int.**: Tony Curtis (Tom Ferris), Virna Lisi (Julie Ferris), George C. Scott (Tank Martin), Carroll O'Connor (gen. Parker), Richard Eastham (gen. Walters), Eddie Ryder (serg. Gilroy), George Tyne (serg. Dogerty), Ann Doran (Doris Parker), Donna Danton (infermiera Sally Ann), Natalie Core (Lillian Walters), e Bob Hope - **p.**: Norman Panama e Joel Freeman per la Fernwood-Reynard - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Warner Bros.

O.K. CONNERY — **r.**: Alberto De Martino - **s.**: Paolo Levi - **sc.**: P.

Levi, Vincenzo Mannino, Carlo Tritto - **f.** (Techniscope, Technicolor): Gianni Bergamini - **m.**: Ennio Morricone, Bruno Nicolai - **scg.**: Franco Fontana - **mo.**: Otello Colangeli - **int.**: Neil Connery (dott. Neil Connery), Daniela Bianchi (Maya), Adolfo Celi (Beta), Yachuco Yama (miss Yashuko), Agatha Flory (Mildred), Bernard Lee (Mister Cunningham), Lois Maxwell (segretaria Max), Franco Giacobini (Juan), Anna Maria Noé (Lennie), Guido Lollobrigida, Leo Scavini, Francesco Tensi, Vincenzo Consoli, Mirella Panfili, Nando Angelini, Franco Ceccarelli - **p.**: Dario Sabatello per la D.S. - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Titanus.

PER UN PUGNO DI CANZONI — **r.**: José Luis Merino - **s.**: da una idea di Carlo Infascelli - **sc.**: Carlo Veo, Mario Amendola, J.L. Merino - **f.** (Eastmancolor): Fulvio Testi - **m.**: Enrico Polito - **mo.**: Cesare Bonelli - **int.**: Vivi Bach (Betty), Renzo Palmer (Toro Sdraiato), Gustavo Rojo, Nino Vingelli, Enrico Luzi, Bruno Scipioni, Mari Paz Pondal, Anna Maria Panaro, Enrique Avila, Ermelinda De Felice, Eleonora Morana, Wilma Goich, The Kings, Ninì Rosso, I Marcellos Ferial, Ornella Vanoni, Domenico Modugno, Françoise Hardy, Equipe 84, Tony Del Monaco, Le Snobs, I Pelati, Tony Cucchiara, Lucio Dalla, The Yarbirds - **p.**: C. Infascelli per la Comp. Gen. Finanziaria Cinemat. / Coperfilm - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: regionale.

PHARAOH (Il Faraone) — **r.**: Jerzy Kawalerowicz - **mo.**: Wieslawa Otocka - **altro int.**: Mieczyslaw Voit (Sement) - **p.**: 1965 - **d.**: Indief.

Vedere giudizio di G.B. Cavallaro a pag. 88 e altri dati a pag. 93 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Cannes).

RAGAZZA DEL BERSAGLIERE, La — **r.**: Alessandro Blasetti - **s.**: dalla commedia di Edoardo Anton « La fidanzata del bersagliere » - **sc.**: Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Carlo Romano, A. Blasetti - **f.** (Technicolor): Armando Nannuzzi - **m.**: Riz Ortolani - **scg.**: Luigi Scaccianoce - **mo.**: Tatiana Casini - **int.**: Graziella Granata (Anita), Antonio Casagrande (Salvatore), Vittorio Caprioli (Settimo), Rossano Brazzi (Fernando), Leopoldo Trieste (sergente), Ettore Geri (Don Lorenzo), Sabina De Guida (Ada), Solveig D'Assunta (Italia), Tony Renis (Carletto), Gigi Proietti (Cesare), Renato Salvatori (Piero), Franca Valeri (Bice Marinetti), Valentino Macchi (interprete), Gay Pearl (Contessa Giosi), Tanya Lopert, Piero Morgia - **p.**: Angelo Rizzoli per la Rizzoli Film - **o.**: Italia, 1966-67 - **d.**: Cineriz.

RAGAZZO CHE SAPEVA AMARE, Il — **r.**: Vincent Eagle [Enzo Dell'Aquila] - **s.**: Carlo Lombardi, Giorgio Steni - **sc.**: C. Lombardi, G. Steni, E. Dell'Aquila - **f.** (Eastmancolor): Giulio Albanico - **m.**: Franco Micalizzi - **scg.**: Demofilo Fidani - **mo.**: Piera Bruni - **int.**: Antonio Marsina, Nadia Scarpitta, Nino Taranto, Didi Perego, Vittorio Congia, Wanda Capodaglio, Ivan Rassimov, I Giganti, Patty Pravo, Max Dodian, Attilio Dottesio, Carlo Taranto, Rita Fanelli, Teresa Macrezzi, Tullio Altamura, Consalvo Dell'Arti - **p.**: Carlo Lombardi per la Tirrenia Film - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: regionale.

RESA DEI CONTI, La — **r.**: Sergio Sollima - **s.**: Franco Solinas, Fernando Morandi - **sc.**: Sergio Donati, S. Sollima - **f.** (Techniscope, Technicolor): Carlo Carlini - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Carlo Simi, Rafael Ferri, Enrique Alarcon - **c.**: C. Simi - **mo.**: Gaby Peñalva - **int.**: Tomas Milian (Cuchillo), Lee Van Cleef (Corbett), Walter Barnes, Nieves Navarro, Fernando Sancho, Maria Granada, Roberto Camardiel, Gerard Herter, Algel Del Pozo, Luisa Rivelli, Antonio Casas, Tom Felleghi, Antonio Molino Rojo, Benito Stefanelli, José Torres, Giovanni Pazzafini, Calisto

Calisti, Puppa Romano - **p.**: Alberto Girardi per la P.E.A. / P.C. Tulio De Micheli - **o.**: Italia-Spagna, 1966 - **d.**: P.E.A. (regionale).

RETURN OF THE SEVEN (Il ritorno dei magnifici sette) — **r.**: Burt Kennedy - **s. e sc.**: Larry Cohen - **f.** (Panavision, Technicolor): Paul Vogel - **m.**: Elmer Bernstein - **scg.**: José Alguero - **e.s.**: Dick Parker - **mo.**: Bert Bates - **int.**: Yul Brynner (Chris), Robert Fuller (Vin), Julian Mateos (Chico), Warren Oates (Colbee), Jordan Christopher (Manuel), Virgilio Teixeira (Luis), Claude Akins (Frank), Elisa Montes (Petra), Emilio Fernandez (Francisco), Rodolfo Acosta (Lopez), Fernando Rey (il prete) - **p.**: Ted Richmond per la Mirisch Prod. - C.B. Films - **o.**: U.S.A.-Spagna - 1966 - **d.**: Dear-U.A.

RIDERA' (Cuore matto) — **r.**: Bruno Corbucci - **s. e sc.**: Mario Amendola, B. Corbucci - **f.**: Riccardo Pallottini - **m.**: Willy Brezza - **scg.**: Enzo Bulgarelli - **mo.**: Sergio Montanari - **int.**: Little Tony (Antonio Moruzzo), Marisa Solinas (Giulia), Ferruccio Amendola (Sandro), Oreste Lionello (Franco), Lucio Flauto (Marco), Susan Terry (la sorella del pizzicagnolo), Antonella Murgia (la farmacista), Giovanna Lenzi (la tabaccaia), Elsa Vazzoler (la signora Cesira), Pinuccio Ardia (il guappo), Geoffrey Coplestone (il produttore J.K. Deline), Raimondo Vianello (il detective), Anita Sanders (Samanta Dereja), Linda Sini, Enrico Luzi, Anna Campori, Cesare Gelli, Ignazio Leone, Alfredo Marchetti, Riccardo Pallottini - **p.**: West Film - **o.**: Italia, 1966-1967 - **d.**: regionale.

SAND PEBBLES, The (Quelli della « San Pablo ») — **r.**: Robert Wise - **s.**: dal romanzo di Richard McKenna - **sc.**: Robert Anderson - **f.** (Panavision, De Luxe Color): Joseph MacDonald - **m.**: Jerry Goldsmith - **e.s.**: Jerry Endler - **e.f.s.**: L. B. Abbott, Emil Kosa jr. - **c.**: Renie - **scg.**: Boris Leven - **m.**: William Reynolds - **int.**: Steve McQueen (Jake Holman), Richard Attenborough (Frenchy), Richard Crenna (Collins), Candice Berger (Shirley Eckert), Marayat Andriane (Maily), Mako (Po-Han), Larry Gates (Jameson), Charles Robinson (alfiere Borgelles), Simon Oakland (Stawski), Ford Rainey (Harris), Joe Turkel (Bronson), Gavin McLeod (Crosley), Joseph Di Reda (Shanahan), Richard Loo (il maggiore Chin), Barney Phillips (Franks), Gus Trikonis (Restorff), Shepherd Sanders (Perna), James Jeter (Farren), Tom Middleton (Jenninos), Paul Chianpae (Cho-Jen), Tommy Lee (Chien), Beulah Quo (Mamma Chunk), James Hong (Victor Shu), Stephen Jahn (Haythorn), Jay Allan Hopkins (Wilsey), Steve Ferry (Lamb), Ted Fish (Wellbeck), Loren Janes (Coleman), Glen Wilder (Waldron) - **p.**: Robert Wise e Maurice Zuberano per la Argyle-Solar Production - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Dear-20th Century Fox.

7 DONNE PER I MC GREGOR — **r.**: Franco Giraldi - **s.**: Fernando Di Leo, Enzo Dell'Aquila - **sc.**: F. Di Leo, E. Dell'Aquila, Paolo Levi, José Maria Dodriguez, F. Giraldi - **f.** (Techniscope, Technicolor): Alejandro Ulloa - **m.**: Ennio Morricone - **scg.**: Adolfo Cofino, Ottavio Scotti - **c.**: Italia Scandorato - **mo.**: Nino Baragli - **int.**: David Bailey (Gregor Mc Gregor), Agatha Flory [Agata Flori] (Rosita), Leo Anchoriz (Mal Donado), Jorge Rigaud (Alastair), Roberto Camardiel (Donovan), Cole Kitosch (Dick), Nick Anderson [Nazareno Zamperla] (Peter), Paul Carter (Kenneth), Hugo Blanco (David), Tito Garcia (Miguelito), Saturnino Cerra (Johnny), Julio Perez Tabernero (Mark), Ana Maria Noé (Mamie), Walter Barnes, Harry Cotton, Ana Casares, Julia Fair, Judith Shepard, Victor Israel, Margaret Horowitz, Fernando Water, Jesus Guzman, Nino Scarciofolo, Kathleen Parker - **p.**: Dario Sabatello per la D.S. Prod. - Jolly Film / Talia Film - **o.**: Italia-Spagna, 1967 - **d.**: UNIDIS (regionale).

SOLEIL NOIR (L'angelica avventuriera) — **r.**: Denys de la Patellière - **s.** e **sc.**: D. de la Patellière, Pascal Jardin - **f.** (Franscope, Eastmancolor): Armand Thirard - **m.**: Georges Garvarentz - **scg.**: Léon Barsacq - **int.**: Michèle Mercier (Christiane Rodier), Daniel Gélin (Guy Rodier), David O'Brien (Eliott), Harry Riebauer (Herman), Michel de Ré (Ergy), Jean Topart (Bayard), Louis Seigner (Gaston Rodier), Jean Martinelli (il curato), Denis Savignat (Simon), Valentina Cortese (Maria), Denise Vernac (Elise Rodier), Maurice Garrel (Collabo), Christian Melsen (un tedesco), Ralph Spath (altro tedesco), Patrick Balkany (Patrick Dodier), Carlos Da Silva (Franco), Jack Bérard (ballerino), Jacques Monod (Gorel) - **p.**: Raymond Danon per Les Films Copernic / Medusa Distribuzione - **o.**: Francia-Italia, 1966 - **d.**: Medusa (regionale).

TAMING OF THE SHREW, The (La bisbetica domata) — **r.**: Franco Zeffirelli.

Vedere recensione di M. Verdone e dati in questo numero.

TENGOKU TO JOGOKU (Anatomia di un rapimento) — **r.**: Akira Kurosawa - **scg.**: Yoshiro Muraki - **altri int.**: Isao Kimura (il poliziotto Arai), Yoshio Tsuchiya (Mori Handavu), Reiko Dan (Osugi), Nobuo Nakamura (Ishimaru), Jun Tazaki (Kariya) - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di M. Verdone a pag. 21 e altri dati a pag. 26 del n. 9-10, settembre-ottobre 1963 (Mostra di Venezia).

TIGRE, Il — **r.**: Dino Risi.

Vedere recensione di G. Gambetti e dati nel prossimo numero.

TOBRUK (Tobruk) — **r.**: Arthur Hiller - **r. II unità:** Joe Kane - **s.** e **sc.**: Leo V. Gordon - **f.** (Techniscope, Technicolor): Russell Harlan - **m.**: Bronislav Kaper - **scg.**: Alexander Golitzen, Henry Bumstead - **mo.**: Robert C. Jones - **f. riprese aeree:** Nelson Tyler - **int.**: Rock Hudson (maggiore Craig), George Peppard (capitano Bergman), Nigel Green (col. Harker), Guy Stockwell (ten. Mohnfeld), Jack Watson (serg. magg. Tyne), Liam Redmond (Henry Portman), Leo Gordon (serg. Krug), Norman Rossington (Alfie), Percy Herbert (Dolan), Heidy Hunt (Cheryl Portman), Robert Wolders (caporale Bruckner), Anthony Ashdown (ten. Boyden), Curt Lowens (colonnello tedesco), Henry Rico Cattani (caporale Stuhler), Lawrence Montaigne (ufficiale italiano), Robert Hoy (caporale inglese), Peter Coe (capo del tuareg), Phil Adams (Bocker), Ronnie R. Rondell (Schell) - **p.**: Gene Corman per la Gibraltar-Corman-Universal - **o.**: U.S.A., 1966 - **d.**: Universal.

UNCAS, EL FIN DE UNA RAZA (L'ultimo dei Mohicani) — **r.**: Mateo Cano - **s.**: dal romanzo di J. Fenimore Cooper - **sc.**: Alain Baudry, Vinicio Marinucci - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Carlo Carlini - **m.**: Angelo F. Lavagnino - **scg.**: José Guerra - **mo.**: Antonio Gimeno - **int.**: Jack Taylor (col. Munro), Daniel Martin (Uncas), Barbara Loy (Alice), Sara Lezana (Cora), Luis Induñi (Occhio di Falco), Paul Muller (Volpe Astuta), José Marco (Chingahook), José Manuel Martin, Pastor Serrador, Carlos Casaravilla - **p.**: Eguiluz Films / Italcaribe Cinematogarafica - **o.**: Spagna-Italia, 1965 - **d.**: regionale.

WANTED — **r.**: Calvin J. Padget [Giorgio Ferroni] - **s.**: Massimiliana Capriccioli e Augusto Fenocchi - **sc.**: Fernando Di Leo, M. Capriccioli, A. Genocchi - **rev. sc.**: Remigio Del Grosso - **f.** (Totalscope, Eastmancolor): Tony Secchi - **m.**: Gianni Ferrio - **scg.**: Massimiliano Capriccioli e Turi Siciliano - **e.s.**: Evaristo Baciucchi - **c.**: Elio Micheli - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Giuliano Gemma (David), Teresa Gimpera (Evelyn),

German Cobos (Marthy), Serge Marquand (Lloyd), Gia Sandri (Cheryl), Daniele Vargas, Nello Pazzafini, Furio Meniconi, Carlo Hintermann, Tullio Altamura, Umberto Raho, Pietro Tordi, Rossella Carr, Benito Stefanelli, Cole Kitosch, Riccardo Pizzuti, Marco Bogliani, Carlo Pisacane - **p.**: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - **o.**: Italia, 1966 - **d.**: Euro.

WILD SEED (Seme selvaggio) — **r.**: Brian G. Hutton - **s.**: Les Pine, Ike Jones - **sc.**: Les Pine - **f.**: Conrad Hall - **m.**: Richard Markowitz - **scg.**: George Webb - **mo.**: Hugh Fowler - **int.**: Michael Parks (Fargo), Celia Kaye (Daffy), Ross Elliott (Collinge), Woodrow Chambliss (Simms), Eva Novak (signora Simms), Rupert Crosse (il vagabondo), Norman Burton (il poliziotto), Anthony Lettier (Bartender), Merritt Bohn (la guardia) - **p.**: Al Ruddy per la Pennebaker-Universal International - **o.**: U.S.A., 1964-65 - **d.**: Universal.

WINNIE-THE-POOH AND THE HONEY TREE (Winny Puh l'orsetto goloso) — **r.**: Wolfgang Reitherman - **s. e sc.**: Larry Clemmons, Xavier Atencio, Ralph Wright, Ken Anderson, Vance Gerry, Dick Lucas, dal libro di A. A. Milne illustrato da Ernest H. Shepard - **m. e canzoni**: Robert B. Sherman, Richard M. Sherman - **p.**: Walt Disney per la Walt Disney Prod. - **o.**: U.S.A., 1965 - A questo mediometraggio in Technicolor di disegni animati sono inoltre abbinati i seguenti cortometraggi di disegni animati in Technicolor sempre di produzione Walt Disney: **Three Orphans Kittens** (Tre micetti orfani); **Ferdinand the Bull** (Ferdinando il toro) e **Lend a Pow** (Porgimi la zampa) e il documentario **The Living Desert** (Deserto che vive) - **r.**: James Algar del 1953.

Riedizioni

AL CAPONE (Al Capone) — **r.**: Richard Wilson - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di T. Kezich e dati a pag. 99 del n. 1-2, gennaio-febbraio 1960.

MAN WITH THE GOLDEN ARM, The (L'uomo dal braccio d'oro) — **r.**: Otto Preminger - **f.**: Sam Leavitt - **scg.**: Joseph C. Wright - **mo.**: Louis R. Loeffler - **altri int.**: Doro Merande, George E. Stone, George Mathews, Leonid Kinskey, Emile Meyer, Shorty Rogers, Shelly Manne, Frank Richards, Will Wright, Tommy Hart, Frank Marlowe, Joe McTurk, Ralph Neff, Ernest Raboff, Martha Wentworth, Jerry Barclay, Leonard Bremen, Paul Burns, Charles Seel - **d.**: regionale.

Vedere giudizio di N. Ghelli e altri dati a pag. 80 del n. 4, aprile 1956.